Uschi Billmeier

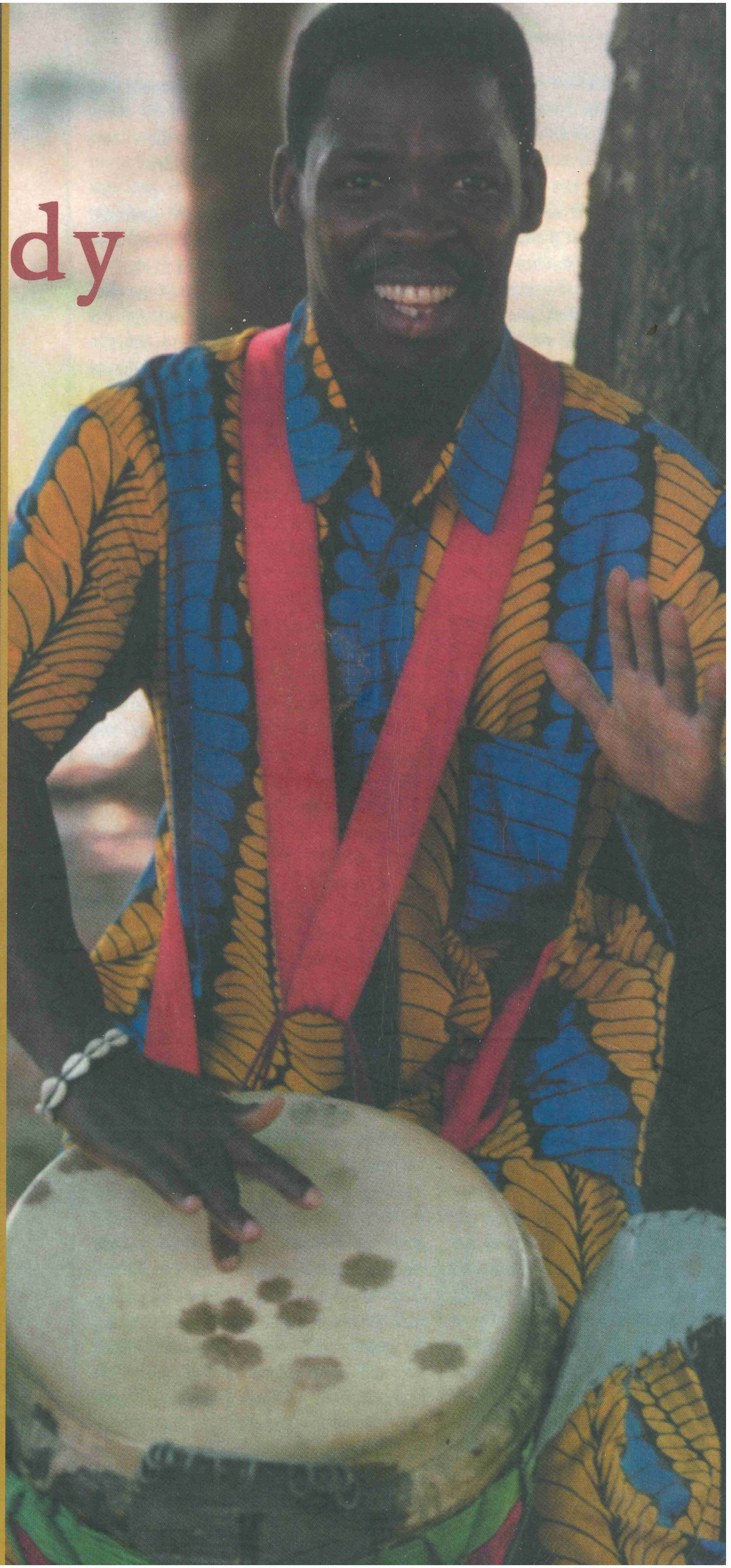
Mamady Keïta

Ein Leben für die Djembé - Traditionelle Rhythmen der Malinké. Mit Begleit-CD.

A Life for the Djembé - Traditional Rhythms of the Malinké. Music-CD included.

Une vie pour le Djembé - Rythmes traditionels des Malinké. CD inclu.

ARUN



Uschi Billmeier

Mamady Keïta

Ein Leben für die Djembé
Traditionelle Rhythmen der Malinke

A Life for the Djembé
Traditional Rhythms of the Malinke

Une vie pour le Djembé
Rythmes traditionnels des Malinké

Arun

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Billmeier, Uschi:
Mamady Keita (Medienkombination) : ein Leben für die Djembé ; traditionelle Rhythmen der Malinké / Uschi Billmeier. - Engerda : Arun
ISBN 3-927940-61-5

Buch..-1999
CD..-1999

Copyright © 1999 by Arun-Verlag; 2. Auflage
Arun-Verlag, Ortsstr. 28, D-07407 Engerda, Tel.: 036743/233-11, Fax: 036743/233-17.
e-mail: info@arun-verlag.de, homepage: www.arun-verlag.de.
Titelbild: Tsukasa Aoki, Japan.
Gesamtherstellung: Freiburger Graphische Betriebe, Freiburg.
© Musik auf CD: Mamady Keïta & Band.
© Herstellung der CD: Fonti Musicali, Brüssel, Belgien.
© TT-Font: Michael Petters.
Übersetzung in die französische Sprache: Didier Debord, Lou und Claude Flagel.
Übersetzung in die englische Sprache: Angelika Hansen, Beth Dyer.

Alle Rechte vorbehalten. Sämtliche Rhythmen in Buch und CD sind - auch wenn nicht ausdrücklich hervorgehoben - urheberrechtlich geschützt. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Buch ganz oder in Teilen zu vervielfältigen. Auch die Übertragung einzelner Abschnitte, Zeilen, Fotos ist - mit Ausnahme der in §53, 54 URG genannten Sonderfälle - nicht ohne schriftliche Zustimmung des Verlages zulässig. Dies gilt für alle Vervielfältigungsverfahren, Fotokopie, Filme, Folien und auch elektronische Medien.

ISBN 3-927940-61-5

Drei göttliche Wesen nahmen uns die Sorge ab,
es waren Trommel, Tanz und Gesang.

Amos Tutuola

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 9
Zur Entstehung und Zielsetzung dieses Buches 9
Faszination afrikanischer Rhythmus 12
Die Geschichte der Malinke 15
Guinea heute 20
Gesellschaftsform und Religion 22
Afrikanische Musik und Rhythmus 27
Die Instrumente: Djembé und Baßtrommeln 30
Mamady Keïta, ein Meistertrommler der Malinketradition 34
Mamady und das Djoliba Nationalballett 38

Die Rhythmen und ihre Bedeutungen
1. Initiation und Beschneidung 44
2. Dununba 60
3. Mädchen und Frauen 70
4. Masken 80
5. Berufsgruppen, Kasten und Vereinigungen 91
6. Besondere Tänze 109
7. Zwei sehr alte Rhythmen 120
8. Populäre Rhythmen 125
9. Moderne Rhythmen 152

Über den Djembéunterricht in Afrika und im Westen 158
Mamadys Ratschläge zum Lehren und Lernen 161

Musikalische Fachbegriffe 163
Erläuterung der Notation 167
Alphabetisches Verzeichnis der Rhythmen 169
Der Schöpfungsmythos der Malinke: Die Mythe von Mande 175
Danksagungen 178
Verzeichnis der Lehrer und Adressen 182
Diskographie 184
Literaturliste 185
Wie man die CD nutzt ... 186
Photoindex 188

Contents

Introduction 9
Origin and Objective of This Book 9
Fascination with African Rhythms 12
The History of the Malinke 15
Guinea Today 20
Social System and Religion 22
African Music and Rhythms 27
The Instruments: Djembé and Dunun 30
Mamady Keïta, Master Drummer of the Malinke Tradition 34
Mamady and the Djoliba National Ballet 38

The Rhythms and Their Meanings
1. Initiation and Circumcision 44
2. Dununba 60
3. Girls and Women 70
4. Masks 80
5. Professional Categories, Castes and Associations 91
6. Special Dances 109
7. Two Rhythms That Probably are Very Old 120
8. Popular Rhythms 125
9. Modern Rhythms 152

About Djembé Lessons in Africa and in the West 158
Mamady´s Advice for Learning and Teaching 161

Technical Musical Terms 163
Explanation of the Notation 167
Alphabetical Register of the Rhythms 171
Creation Myth of the Malinke: The Myth of Mande 175
Acknowledgements 178
List of Teachers and Addresses 182
Discography 184
Bibliography 185
How to Use the CD ... 186
Photoindex 188

Table des matières

Introduction 9
Pourquoi ce livre ? 9
Fascination pour les rythmes africains 12
L'histoire des Malinké 15
La Guinée aujourd'hui 20
Formes de société et religion 22
Musique et rythmes africains 27
Les instruments : djembé et dunun 30
Mamady Keïta, un Maître du djembé dans la tradition malinké 34
Mamady et le Ballet National Djoliba 38

Les rythmes et leur signification
1. Initiation et circoncision 44
2. Dununba 60
3. Les jeunes filles et les femmes 70
4. Les masques 80
5. Corporations, castes et associations 91
6. Les danses particulières 109
7. Deux rythmes vraisemblablement très anciens 120
8. Rythmes populaires 125
9. Rythmes modernes 152

Les cours de djembé en Afrique et en Europe 158
Conseils pour l'enseignement et l'apprentissage du djembé 161

Termes musicaux 163
Explication de la notation 167
Liste alphabétique des rythmes 173
Mythe de la Création chez les Malinké : Le Mythe de Mande 175
Remerciements 178
Liste des maîtres et adresses 182
Discographie 184
Bibliographie 185
Note explicative pour le CD ... 186
Photo 188

Zur Entstehung und Zielsetzung dieses Buches

Als ich auf einer Fortbildung für Musikpädagogen zum ersten Mal einer Djembéspielerin begegnete, wurde mir schlagartig bewußt, was mit „dem Ruf der Trommeln" gemeint ist. Von diesem Seminar bis zum Kauf meiner ersten eigenen Djembé und der Suche nach einem Lehrer verging höchstens ein Monat. Ich war fasziniert vom Klang und von der Kraft dieser Trommel und lernte die afrikanischen Rhythmen mit einer Unbeschwertheit, die mich manchmal selber staunen ließ. Die anfänglichen Schwierigkeiten mit der Technik sowie blaue Flecken und Blasen an den Händen konnten die Freude und den Genuß am Spielen nicht schmälern.

Ich erlebte beim Spielen die Gleichzeitigkeit von Lebensfreude, Leichtigkeit und ein Eintauchen in ein tiefes Gefühl des „zu Hause seins".

Angeregt durch die Begegnung mit einigen afrikanischen Lehrern aus Senegal, Ghana und Guinea, und der Einsicht, absolut nichts über diese Länder zu wissen, fing ich an, alles über Afrika und afrikanische Musik zu lesen, was ich finden konnte. Über die Djembé und die Hintergründe der Rhythmen fand ich jedoch wenig. Die meisten Fragen blieben offen.

Im November 1992 lernte ich Mamady Keïta bei einem Workshop in Augsburg kennen. Er unterrichtete die Djembé auf eine Art und Weise, die in mir schon nach wenigen Minuten den Wunsch entstehen ließ, eine richtige Ausbildung bei ihm zu machen. So fragte ich gleich in der ersten Pause, ob er denn auch für einen Workshop nach München kommen würde. Seine Antwort war ein freundliches und schlichtes „Ja".

Das besondere an seinem Unterricht lag für mich als Musikpädagogin daran, daß er die Rhythmus - Pattern und die Technik klar und strukturiert vorzeigte. Für die meisten Teilnehmerinnen war das gut nachzuvollziehen.

Ich hatte sofort das Gefühl, musikalisch geführt zu werden, der Unterricht hörte beim Nachspielen der Pattern nicht auf. Er steuerte mit der ganzen Gruppe

Origin and Objective of This Book

It happened during an improvement course for music teachers. When I encountered a djembé player for the first time, I immediately understood what the "call of the drums" meant. Less than a month passed between this seminar and the acquisition of my first djembé and the beginning of my search for a teacher. I was fascinated by the sound and the power of this drum, and I learned African rhythms with an ease that at times amazed even myself. The initial difficulties with the technique, and the bruises and blisters on my hands did not at all interfere with the joy and pleasure I felt while playing. When I played, I was always filled with a grand love of life, an ease, and felt immersed in a deep sense of "being at home."

Inspired by encounters with several African teachers from Senegal, Ghana and Guinea, and the fact that I knew absolutely nothing about their countries, I began to read everything about Africa and African music that I could find. However, I found only very little about the djembé and the background of these rhythms. Most of my questions remained unanswered.

At a workshop in Augsburg, Germany, in November of 1992, I met Mamady Keïta. He taught the djembé in a way that immediately made me desire to be professionally trained by him. During the first break, I asked him if he would like to come to Munich and teach a workshop there. His answer was a friendly and simple "Yes."

As a music teacher, I, as well as most of the other workshop participants, especially appreciated the structured and clear way that he uses to present rhythms and technique. I immediately felt as if I was guided musically; the lessons were not limited to repetition of the patterns he played. Mamady was steering the entire group towards a musical goal. In doing so, he created a quality in the interplay of the group that I never before had experienced with African rhythms.

He showed the participants exactly where they were following the rhythm and where they were not, without ever

Pourquoi ce livre ?

C'est à l'occasion d'un stage de formation pour professeurs de musique que je rencontrai pour la première fois une joueuse de djembé. Je compris tout de suite ce que signifiait «l'appel des tambours» et, moins de quatre semaines plus tard, j'avais acquis mon propre djembé et me mettais à la recherche d'un maître. J'étais fascinée par la sonorité et la puissance de ce tambour, et j'appris les rythmes africains avec une aisance qui m'étonna parfois moi-même. Les difficultés que je rencontrai au début pour en apprendre la technique ne purent, pas plus que les bleus et autres ampoules aux mains, entamer ma joie et mon plaisir de jouer.

Lorsque je jouais, j'étais tout à la fois habitée par une grande joie de vivre mêlée d'insouciance et submergée par un profond sentiment «d'être dans un univers familier».

Mes rencontres avec différents maîtres africains du Sénégal, du Ghana ou de Guinée, ainsi que la conscience de n'avoir aucune connaissance sur ces pays, m'incitèrent à lire tout ce que je pus trouver sur l'Afrique et la musique africaine. Je ne trouvai toutefois que peu de choses concernant le djembé et les origines des rythmes. La plupart de mes questions restèrent sans réponse.

Je fis la connaissance de Mamady Keïta en novembre 1992, à l'occasion d'un stage organisé à Augsbourg, en Bavière. Subjuguée par ses méthodes d'enseignement, je ressentis dès les premières minutes le souhait de suivre à ses côtés une véritable initiation au djembé et je mis à profit la première pause pour lui demander s'il accepterait de venir à Munich pour un stage. Il répondit par un «oui» aussi avenant que modeste.

Le professeur de musique que je suis, mais aussi la grande majorité des participants au stage, appréciâmes tout particulièrement la méthode structurée et claire avec laquelle il présentait les rythmes et leur technique.

J'eus aussitôt la sensation d'être guidée musicalement. Le cours ne se limita pas à reproduire les rythmes qu'il

auf ein musikalisches Ziel hin. Dabei entstand eine Qualität im Zusammenspiel, die ich bis dahin nirgendwo mit afrikanischen Rhythmen erlebt hatte. Er zeigte den Teilnehmerinnen genau, wo sie rhythmisch richtig oder falsch lagen, ohne dabei jemanden zu entmutigen, im Gegenteil, wir wurden ständig für unsere Aufmerksamkeit gelobt! Schließlich erzählte er noch die traditionelle Bedeutung des Rhythmus, den Namen und den Ursprungsort. Dann bedankte er sich für unsere Geduld und Aufmerksamkeit.

Mir wurde allmählich bewußt, daß hier ein meisterhafter Lehrer am Werk war, was zu seinem völlig unspektakulären Auftreten gar nicht zu passen schien. Erst nach diesem Wochenende erfuhr ich von seinen CDs, dem Film „Djembéfola", von der Djembé - Schule in Brüssel, von seiner Arbeit als Solist im Ballett, usw. Ich hatte also einen „Profi" getroffen, der seine Meisterschaft auf dem Instrument mit außerordentlichem pädagogischen Geschick verbinden konnte.

Im Herbst 1993 begann unsere Zusammenarbeit in München. Bis Ende 1999 gingen hier 33 Workshopwochenenden und einige Konzerte über die Bühne.

Während dieser intensiven Jahre entstand der gegenseitige Wunsch, Mamadys Wissen über die Rhythmen sowie die Rhythmen selbst systematisch aufzuschreiben und zu veröffentlichen.

Er sagte immer wieder, er wolle, „eine Spur hinterlassen", und die traditionellen Rhythmen auch für sein eigenes Land vor dem Vergessen bewahren.

Von 1996 – 1999 wurde die Arbeit am Buch zum festen Bestandteil der Workshopwochenenden. In Interviews und Gesprächen befragte ich ihn zur Bedeutung der Rhythmen, seiner ganz persönlichen Geschichte als Musiker und zu seinen Erfahrungen als Lehrer.

Mamadys eigene Aussagen erscheinen im Text jeweils *kursiv gedruckt*. Mein Anliegen war es, Zusammenhänge aufzuzeigen und für die Geschichten der Rhythmen, wie sie von Mamady erzählt werden, zusätzlich Hintergrundwissen aufzubauen.

Einige Aspekte westafrikanischer Kultur erschließen sich für unsere Denkweise nicht selbstverständlich. Dazu gehören vor allem die rituellen Bedeutungen von Masken, Beschneidung und Initiation. Die Literaturangaben in den einzelnen Kapiteln geben allen interes-

discouraging any one of us. Quite the contrary, we were continuously praised for our attentiveness! He also told us the traditional significance of each rhythm, its name, and place of origin. At the end of the workshop, he thanked us again for our patience and attentiveness.

Gradually, it dawned on me that, beneath his rather reserved appearance, there is an exceptionally masterful teacher. Only after this workshop did I learn about his CD's, the film *Djembéfola*, his djembé school in Brussels, Belgium, his work as a soloist in the ballet, and so on. That meant I had met a "professional" who was able to blend his mastery of the instrument with extraordinary teaching skills.

In the autumn of 1993, we began to work together in Munich. By the end of 1999, we had arranged at least 33 weekend workshops and a few concerts.

During these intensive years emerged the mutual desire to systematically write down Mamady´s knowledge about the rhythms, as well as the rhythms themselves, and to publish them.

He kept telling me he wanted to "leave a trace" and also to save the traditional rhythms, even within his own country, from oblivion.

From 1996 to 1999, work on this book became a regular part of our weekend workshops. During interviews and private conversations, I asked him about the meaning of the rhythms, his personal history as a musician, and his experiences as a teacher.

In the book, Mamady´s own words appear in *italics*. My intent was to show the connections among these different facets of Mamady, and to tell the real story of the rhythms, as he had told me, and, moreover, to give the background that is essential to understanding them. Some aspects of West African culture are not self evident to our way of thinking. This includes especially the ritual significance of masks, circumcision and initiation. The bibliographical information in the individual chapters give the interested reader an opportunity to go deeper into the subjects that are only briefly described in this book.

For the notation of the rhythms, I chose an easily readable script that does not require conventional knowledge of notation. Over the years, this particular script has been time-tested successfully with my students and is also very easily learnable and readable for musical

nous montrait. Mamady poursuivait avec notre groupe un but musical, et jamais auparavant je n'avais ressenti une telle qualité de jeu d'ensemble avec les rythmes africains. Il commentait les prouesses, mais aussi les maladresses de chaque participant, sans jamais en décourager aucun. Il ne cessait au contraire de nous complimenter pour notre attention ! Il nous expliqua aussi la signification traditionnelle des rythmes, leur nom et leur origine. À la fin du stage, il nous remercia encore une fois pour notre patience et notre attention.

Je compris petit à petit que derrière son apparence réservée se cachait un maître exceptionnel. Ce n'est qu'à l'issue de ce stage que j'entendis parler de ses CD, du film «Djembéfola», de son école de djembé à Bruxelles, de sa qualité de soliste de ballet... J'avais rencontré un «pro» qui, à sa maîtrise de l'instrument, savait allier d'exceptionnelles qualités de pédagogue.

Nous commençâmes à travailler ensemble au cours de l'automne 1993, à Munich, et avions d'ores et déjà à notre actif, fin 1999, pas moins de 33 stages et un certain nombre de concerts.

C'est au cours de ces années très intenses que naquit chez nous le désir de coucher sur le papier, et de publier, les connaissances de Mamady sur ces rythmes, ainsi que les rythmes eux-mêmes.

Il avait déjà maintes fois exprimé le souhait de «laisser une trace derrière lui» et de préserver ainsi de l'oubli, également dans son propre pays, les rythmes traditionnels.

De 1996 à 1999, la conception de ce livre devint partie intégrante des stages. Lors d'interviews et de conversations privées, je le questionnai sur la signification des rythmes, sur son histoire personnelle en tant que musicien, et sur ses expériences de maître de djembé.

Les citations de Mamady sont en *italique* dans le texte. Je me fixai pour but de mettre en évidence l'imbrication entre ces différentes facettes de Mamady et de relater les histoires des rythmes telles qu'il me les avait expliquées, mais avec, en plus, les connaissances de base nécessaires à leur compréhension.

Certains aspects de la culture de l'Afrique Occidentale, comme par exemple les significations rituelles des masques, de la circoncision et de

sierten Leserinnen die Möglichkeit, Themen zu vertiefen, die im Text nur kurz behandelt werden.

Für die Notation der Rhythmen habe ich eine leicht lesbare Schrift gewählt, für die keine herkömmlichen Notenkenntnisse erforderlich sind. Diese Notenschrift hat sich jahrelang im Unterricht mit meinen Schülerinnen bewährt, und ist auch für musikalische Laien sehr gut erlernbar und lesbar. Damit lassen sich alle Rhythmen in ihrer Grundstruktur erfassen, nicht jedoch das sog. „feeling", bzw. die Phrasierung der Rhythmen. Doch dazu mehr im Kapitel „Musikalische Fachbegriffe".

Zum Aufschreiben haben wir die von Mamady gespielten Stimmen einzeln aufgenommen, und zur Kontrolle habe ich ihm alle notierten Rhythmen „vom Blatt" noch einmal vorgespielt. An dieser Stelle möchte ich meinem Kollegen Roland Zimmermann für sein Engagement und die Unterstützung beim Notieren von einigen besonders „kniffligen" Rhythmen danken.

Für die allgemeinen Erläuterungen zur Geschichte und Kultur der Malinké habe ich, wo immer möglich, auf die Quellen afrikanischer Historiker, Schriftsteller und Autoren zurückgegriffen. In einem schriftlichen Interview befragte ich Herrn Sekou Saramady Kourouma, der in Conakry als Journalist tätig ist, über die Frühgeschichte der Malinké und zur Frage, warum die Frauen in Guinea nicht Djembé spielen (obwohl ich diese Frage lieber einer Guinéerin gestellt hätte).

Mit diesem Buch wird erstmals ein afrikanischer Meistertrommler sein rhythmisches Wissen und seine Erfahrung aus der Kette der mündlichen Überlieferung herausnehmen und in schriftlicher Form zur Verfügung stellen. So, wie Mamady seinem Lehrer gegenüber eine große Verpflichtung empfindet, erging es mir beim Aufschreiben ihm gegenüber. Denn mit dem vorliegenden Buch wird dieses Wissen öffentlich, und erreicht auch diejenigen, die nicht im persönlichen Kontakt mit ihm lernen können.

Mit der Einteilung der Rhythmen in neun Kategorien soll nicht der Eindruck entstehen, hier wären alle Malinké – Rhythmen erfasst, die es gibt. Es handelt sich um eine Auswahl an Rhythmen, die bei den Malinké (und anderen Ethnien) gespielt werden.

Unser gemeinsames Anliegen ist es, die Rhythmen der Malinké in ihrer uramateurs. This form of notation allows the transcription of all the rhythms and their basic structure; however, it does not capture their "feeling." One can read more about this in the chapter "Technical Musical Terms."

To write them down, we recorded each individual voice played by Mamady. Then, in order for him to verify that my transcription was correct, I played back to him "from the paper" all the rhythms that I had jotted down. At this point, I would like to thank my colleague, Roland Zimmermann, for his commitment and support when I was confronted with the writing of some particularly "tricky" rhythms.

For general commentary in regard to the history and culture of the Malinke, I have, wherever possible, referred to information provided by African historians, writers and authors. In a written interview, I asked Mr. Sékou Saramady Kourouma, a journalist in Conakry, to enlighten me about the early history of the Malinke and to explain why women in Guinea do not play the djembé (even though I would have preferred to ask a Guinean woman about this).

In this book, an African master drummer is revealing, in writing, his experiences and his knowledge of rhythms. Previously, this information has only been transmitted orally. In the same way that Mamady feels a deep obligation to his teacher, I feel the same obligation towards Mamady.

With this book, this knowledge becomes official and also reaches those people who do not have the opportunity to learn in direct personal contact with the master.

The division of the rhythms into nine categories is not meant to give the impression that all existing Malinke rhythms are recorded here. It rather is a selection of rhythms played by the Malinke (and other ethnic groups).

It is our common wish to present the form and significance of Malinke rhythms, as well as the function of the drum in African life, as explained by an African musician. These rhythms can show us a way to enrich our lives, and sometimes even decidedly change it.

It is my wish that the worldwide interest in the djembé also means that our yearning to "live in rhythm" will include a true intercultural exchange.

l'initiation, ne sont pas immédiatement accessibles pour notre mentalité d'Occidentaux.

Pour la notation des rythmes, j'ai opté pour l'écriture simple et compréhensible que j'utilise depuis des années dans mes cours. Elle ne requiert aucune connaissance spécifique et est accessible aux débutants. Elle permet de transcrire tous les rythmes et leur structure, mais toutefois pas ce que l'on appelle le «feeling». Cette écriture est expliquée plus en détail dans le chapitre «Termes musicaux».

Pour ce faire, nous avons enregistré chacune des voix jouées par Mamady, puis je les ai jouées à mon tour devant lui, directement à partir de la partition que j'avais écrite, pour en vérifier l'exactitude. Je tiens ici à remercier mon collègue Roland Zimmermann pour son engagement et son aide lorsque je fus confrontée à des rythmes particulièrement «épineux».

Pour les commentaires généraux concernant la culture et l'histoire des Malinké, j'ai pris mes sources, dans la mesure du possible, auprès d'historiens, d'écrivains et d'auteurs africains. Dans une interview par écrit, j'ai demandé à Monsieur Sékou Saramady Kourouma, journaliste à Conakry, de m'éclairer sur la protohistoire des Malinké et de m'expliquer pourquoi les femmes ne jouaient pas du djembé en Guinée (j'aurais toutefois préféré poser cette question directement à une Guinéenne).

Dans ce livre, et pour la première fois, un maître africain du tambour révèle par écrit ce qui était jusqu'alors transmis oralement, à savoir son expérience et ses connaissances sur les rythmes. Tout comme Mamady l'avait été autrefois vis-à-vis de son maître, je me sentais extrêmement redevable moi-même envers lui. En me permettant de révéler son savoir, il le mettait à la portée de tous, y compris de ceux qui ne pourraient jamais le rencontrer.

Le fait d'avoir classé les rythmes en neuf catégories ne doit pas donner l'impression que celles-ci recouvrent tous les rythmes malinké. Nous avons choisi ici certains rythmes représentant une sélection des rythmes joués par les Malinké (ou par d'autres ethnies).

Nous avons voulu faire découvrir les rythmes originels malinké et leur signification, ainsi que le rôle du tambour, en les décrivant tels qu'ils sont vécus au quotidien par les Africains. Ces

sprünglichen Gestalt und Bedeutung und die Funktion der Trommeln aus dem afrikanischen Leben heraus zu beschreiben. Diese Rhythmen können uns einen Weg zeigen, unser Leben bereichern, ja manchmal sogar entscheidend verändern.

Ich wünsche mir, daß das weltweite Interesse an der Djembé auch bedeutet, daß unsere Sehnsucht danach, „im Rhythmus zu sein", einen echten interkulturellen Austausch mit einbezieht.

Faszination afrikanischer Rhythmus

Um der starken, geradezu sogartigen Wirkung auf die Spur zu kommen, die die ursprünglichen Rhythmen Westafrikas und die Djembé als Trommel auf so viele Menschen ausüben, stellte ich Mamady in einem der ersten Interviews einige dahingehende Fragen. Ich wollte wissen, wie er sich das weltweite Interesse am afrikanischen Rhythmus und an der Djembé erklärt, und woher seiner Meinung nach diese große Faszination herrührt.

Ich sehe, daß die Menschen, egal wo, mit der afrikanischen Musik eine Öffnung erleben. Es entsteht in kürzester Zeit eine Atmosphäre der Wärme, eine Nähe und eine Art von Beziehung, die es hier sonst nicht gibt.

Ich glaube, daß vor allem die Geborgenheit attraktiv ist, die durch diese Rhythmen transportiert wird. Beim Trommeln kommen sie sich näher, ohne sich zu kennen. Dieses Gefühl entsteht einfach, wenn wir gemeinsam einen Rhythmus spielen.

Die Begeisterung für das Trommeln hat sehr viel mit Selbsterfahrung zu tun: Die Faszination der Djembé ist die Entdeckung der eigenen Persönlichkeit. Aber nicht nur das. Früher hat man in Europa die Djembé eher „wild drauflos gespielt". Inzwischen erkennt man, daß Djembé und Baßtrommeln eine eigene Sprache sprechen, und daß das Zusammenspiel ein Gefühl der Harmonie ergibt. Wer Djembé und Dununba spielt, erlebt eine Art Explosion an Freude und Energie. Die Djembé wird mit der bloßen Hand gespielt. Das ermöglicht einen Zugang zur eigenen Kraft und zur Lebensfreude, die man im eigenen Spiel entdecken kann.

Fascination with African Rhythms

In order to better understand the strong attraction of many people to the original rhythms of West Africa and the djembé, I asked Mamady some questions about this in one of our first interviews. I wanted to know how he explains the worldwide interest in African rhythms and the djembé and where, in his view, this intense fascination originates.

He says: *I have observed that people, wherever they are, open themselves through contact with African music. In a very short time, it creates an atmosphere of warmth, a closeness, and a completely different type of relationship between people.*

I personally believe that the serenity that these rhythms transmit is especially attractive. Without even knowing each other, when people drum together, they feel closer to one another.

The enthusiasm for the djembé has a lot to do with self-realization: the discovery of one's own personality drives this fascination with the djembé. But it is not only that. In the past, in Europe, people "beat the djembé like wild men," without any knowledge of, nor regard for, the original rhythms. Now, people realize that djembé and dunun speak their own language and that the interplay fosters a feeling of harmony.

The person who plays djembé and dununba is immersed in a growing sense of joy and energy. The djembé is played with bare hands, which allows one to express the power and love of life that one discovers while playing.

Furthermore, many players sense secretly that, behind this music, an interesting, lively history is hiding. The rhythms of the Malinke, as I convey them, tell about a very old tradition. We, the djembé players, are a line that transports our history to the present. For this, one does not have to travel to Africa; we can enjoy the beauty and joy of our rhythms everywhere.

What Mamady describes here corresponds perfectly to new research conducted on the phenomenon of rhythm. Music therapy studies have shown that rhythm directly affects the psyche. For centuries, shamans have

rythmes peuvent nous ouvrir une voie nouvelle, enrichir notre vie, et même la changer de manière décisive.

J'espère que l'intérêt que le djembé a su éveiller dans le monde exprime notre désir intense de «vivre en rythme» et se traduira par un authentique échange interculturel.

Fascination pour les rythmes africains

Afin de mieux cerner l'attraction qu'exercent sur tant de gens les rythmes africains et le djembé, je posai à Mamady quelques questions à ce propos à l'occasion de l'une de mes premières interviews. Je voulais savoir comment il s'expliquait l'intérêt mondial pour le djembé et les rythmes africains, et ce qui, à son avis, avait éveillé une telle fascination.

Je constate que, en quelque endroit que ce soit, les gens s'ouvrent au contact de la musique africaine. Elle crée en très peu de temps une atmosphère chaleureuse, une proximité, et un tout autre type de relation entre les gens.

Je crois que c'est surtout la sérénité que transmettent ces rythmes qui les rend attractifs. Sans même se connaître, on se sent proche l'un de l'autre quand on joue ensemble. C'est le sentiment qui émerge quand on joue un même rythme.

L'enthousiasme pour le djembé est étroitement lié à la connaissance de soi : c'est la découverte de sa propre personnalité qui fait toute la fascination pour le djembé. Mais ce n'est pas seulement ça. Autrefois, en Europe, on «tapait comme des sauvages» sur le djembé, on s'est maintenant rendu compte que le djembé et le dunun possèdent un langage qui leur est propre, et que le jeu d'ensemble engendre un sentiment d'harmonie.

Le joueur de djembé et de dununba est submergé par une sorte de vague déferlante de joie de vivre et d'énergie. Le djembé se joue à mains nues, et il laisse s'exprimer la force et la joie de vivre que l'on se découvre en jouant.

En outre, beaucoup de joueurs ressentent intimement que derrière cette musique se cache une histoire intéressante et vivante.

Les rythmes des Malinké, tels que je les transmets, témoignent d'une tradition très ancienne. Nous autres,

Darüberhinaus spüren viele insgeheim, daß hinter dieser Musik eine interessante, lebendige Geschichte steckt. Die Rhythmen der Malinké, so wie ich sie vermittle, erzählen von einer sehr alten Tradition. Als Djembéspieler werden wir zum Bindeglied der Tradition zwischen der Geschichte und der Gegenwart. Dazu ist es gar nicht notwendig, nach Afrika zu reisen, - die Lebensfreude unserer Rhythmen können wir überall genießen.

Was Mamady hier beschreibt, deckt sich in verblüffender Weise mit neuen Forschungen am Phänomen Rhythmus. Musiktherapeutische Studien haben ergeben, daß Rhythmus unmittelbar auf die Psyche einwirkt. Schamanen kennen und nützen seit Jahrhunderten die heilende Wirkung und spirituelle Bedeutung des Rhythmus.

Wer einen Rhythmus hört oder spielt verändert sich. Medizinisch ist das meßbar an der Atemfrequenz, am Muskeltonus, am Sauerstoffgehalt im Blut usw.

Wenn eine Gruppe einen Rhythmus spielt, verändert sich nicht nur der Einzelne, sondern die Gruppe bewegt sich als Ganzes auf eine neue Ebene hin: wir begegnen dem Phänomen der Synchronisation. Synchronisation ist ein zentraler Mechanismus unseres Gehirns, ein Naturgesetz und ein menschliches Grundbedürfnis. Wenn sich Menschen in einer Gruppe über eine gewisse Zeit synchronisiert bewegen, kommen sie sich unweigerlich immer näher. Musikalisch ausgedrückt sind wir beim Trommeln in der Pulsation synchronisiert. Anders ausgedrückt befinden wir uns innerhalb einer gleichzeitigen Wahrnehmung.

Die vielstimmigen Überlagerungen der Malinkérhythmen fordern geradezu heraus, daß wir uns mit allen Sinnen aufeinander beziehen. Je tiefer wir uns auf der mentalen, motorischen und emotionalen Ebene aufeinander einschwingen, desto besser klingt der Rhythmus. Meiner Erfahrung nach ist das völlig unabhängig von technischem Können. Eine Anfängergruppe kann unglaulich gut „grooven", wenn diese Ebene erreicht wird. Und: Es läßt sich nicht willentlich „machen", es kann nur „geschehen".

Die afrikanischen Trommeln und die Art und Weise, wie die einzelnen Stimmen eines Rhythmus sich zusammenweben, lassen uns mit anderen Menschen in Gleichklang kommen, ohne daknown the spiritual significance and used the healing effects of rhythm.

Whoever hears or plays a rhythm changes. This can be measured medically by breath frequency, muscle tone, and the concentration of oxygen in the blood.

When a group of people plays a rhythm, not only does each indivudual experience change, but the entire group moves as one to a new level: we encounter the phenomenon of synchronization. Synchronization is a central mechanism of our brain, a law of nature, and a basic human need.

When people in a group move synchronistically for a certain amount of time, they inevitably feel closer to one another. Musically speaking, when drummers play, they are synchronized in the pulsation of the rhythm. In other words, they simultaneously perceive things.

The many overlapping voices of the Malinke rhythms require each player to relate to all of the others with all of his senses. The deeper they tune into each other on the mental, physical and emotional levels, the better the rhythm will sound. In my experience, this has nothing to do with technical knowledge. A beginner´s group can "groove" unbelievably well when this level of synchronicity is reached. And, one cannot "do" it through willpower, it only can "happen."

African drums and the way in which the individual voices of a rhythm weave together allow us to come into harmony with other people, without experiencing uniformity.

The percussionists and rhythm teachers Mickey Hart (of the Grateful Dead) and Reinhard Flatischler have studied many of the rhythm cultures of the world. From their experiences, they add two aspects that I find very important.

Mickey Hart said in an interview: "The drum is blind in regard to gender, race, or how much money you make per year. It is a perfect lesson in equality. In a drum group, everybody is a winner who participates with an open heart and mind."

And, for Reinhard Flatischler, "Drumming is one of the most pleasurable, simple and radical accesses to the Here and Now, to the total

joueurs de djembé, sommes le lien qui véhicule la tradition de notre histoire vers le présent. Il n'est pas nécessaire pour cela de partir en Afrique, nous pouvons partout ressentir la joie de vivre qu'éveillent en nous nos rythmes.

Ce que Mamady décrit ici recoupe les dernières recherches effectuées sur le phénomène du rythme. Des études sur la thérapie par la musique ont démontré que le rythme agissait directement sur le psychisme. Les chamans connaissent et utilisent depuis des siècles les effets bénéfiques et la portée spirituelle du rythme.

Le rythme, qu'on le joue soi-même ou qu'on l'écoute, a une grande influence sur notre corps. D'un point de vue médical, on constate, entre autres, une modification du rythme respiratoire, du tonus musculaire et du taux d'oxygène dans le sang.

Quand un groupe joue un même rythme, ce n'est pas l'individu qui change, mais le groupe dans son ensemble qui se comporte différemment : on assiste alors à un phénomène de synchronisation. La synchronisation est un mécanisme central de notre cerveau, une loi de la nature et un besoin primaire de l'homme. Quand, au sein d'un groupe, les individus se meuvent un certain temps de manière synchronisée, ils se sentent inévitablement toujours plus proches les uns des autres. Musicalement parlant, les joueurs de tambour sont synchronisés dans leurs pulsations. On peut également dire qu'ils ont une perception simultanée des choses.

La superposition des nombreuses voix des rythmes malinké exige précisément que chaque joueur se concentre sur les autres, et ce, avec tous ses sens. Plus les joueurs sont en harmonie profonde sur un plan mental, moteur et émotionnel, plus le rythme est beau. De ma propre expérience, cela est indépendant des aptitudes de chacun d'eux. Un ensemble de débutants peut incroyablement bien «groover» s'il atteint ce stade. En outre, on ne peut pas le «vouloir», ça «arrive» de soi-même.

Les tambours africains, et l'art et la manière avec lesquelles toutes les voix d'un rythme s'entrelacent, font que les joueurs atteignent ce seuil d'harmonie, sans pour autant donner une sensation de synchronisation ou d'uniformité.

Les percussionnistes et maîtres de rythmique Mickey Hart (du groupe

bei Gleichschaltung und Uniformität zu erleben.

Die Percussionisten und Rhythmuspädagogen Mickey Hart und Reinhard Flatischler haben sich eingehend mit den Rhythmuskulturen der Welt befaßt. Sie bringen aus ihren Erfahrungen noch zwei Aspekte dazu, die ich sehr wichtig finde.

Mickey Hart sagte in einem Interview: „Die Trommel ist blind für Geschlecht, Rasse oder wieviel Geld du pro Jahr verdienst. Es ist eine perfekte Lektion in Gleichheit. In einer Trommelgruppe ist jeder ein Gewinner, der mit offenem Herz und Verstand dabei ist."

Und für Reinhard Flatischler ist „Trommeln eine der lustvollsten, einfachsten und radikalsten Zugänge zum Hier und Jetzt, zum radikalen Erleben von Gegenwart. Das ist hochheilsam".
(Zitiert aus: W. Bleisteiner, u.a.: *„Magie der Trommeln"*)

experience of the present moment. And that is extremely healing."
(Quoted from: W. Bleisteiner, *Die Magie der Trommeln.*)

Grateful Dead) et Reinhard Flatischler se sont intéressés aux diverses cultures du rythme à travers le monde.

Dans une interview, Mickey Hart a déclaré : «Le tambour ne se préoccupe ni du sexe ni de la race ni de la fortune de celui qui en joue. C'est une parfaite leçon d'égalité. Dans un groupe, chaque joueur est un gagnant s'il joue avec une grande ouverture de cœur et d'esprit.»

Pour Reinhard Flatischler «jouer du tambour est l'un des moyens les plus radicaux, les plus simples et les plus jouissifs de ressentir l'instant et l'endroit présents, de jouir de manière radicale du présent.»
(Citation de W. Bleisteiner, auteur, entre autres, de «*La magie du tambour*»).

Kaiser Mansa Mussa, Mali / Emperor Mansa Mussa, Mali / Empereur Mansa Mussa, Mali

Die Geschichte der Malinké

Wer anfängt, sich für die Djembé und ihre Rhythmen zu interessieren, hat meist gar keine Vorstellung vom kulturellen Reichtum sowie der sozialen und politischen Komplexität, die Afrikas Geschichte geprägt haben.

Die Rhythmen der Malinké geben aber nicht nur Zeugnis eines großen musikkulturellen Reichtums, sondern erzählen gleichzeitig Geschichten und Geschichte dieser Kultur.

Da die afrikanischen Rhythmen die meisten Menschen so augenscheinlich auf der körperlich - sinnlichen Ebene ansprechen, wird meist übersehen, daß die Klischeevorstellungen vom „wilden Getrommel primitiver Eingeborenenstämme" auch heute noch bei vielen westlichen Menschen vorhanden sind.

Die Differenziertheit der musikalischen Strukturen und das Erkennen der meisterhaften künstlerischen Fertigkeiten bei den afrikanischen Musikern erschließen sich uns im Grunde genommen erst durch die eigene jahrelange Beschäftigung und das Erlernen der Rhythmen.

Viele dieser Rhythmen, die heute bei den Malinké gespielt werden, und die wir von Lehrern wie Mamady kennenlernen, sind sehr alt.

Wie alt genau, ist schwierig zu bestimmen, denn hier stützen wir uns auf mündliche Überlieferung, die nicht in Jahreszahlen denkt, sondern Ereignisse beschreibt.

Bei den Rhythmen Abondan und Sofa werden beispielsweise Bilder der Königreiche und berittener Krieger in uns wach. Diesen Bildern sollen hier in groben Zügen historische Daten und Informationen zugrunde gelegt werden.

Ich stütze mich dabei auch auf ein schriftliches Interview von 1996 mit Sekou Saramady Kourouma, der als Journalist in Conakry tätig ist. Er schreibt:

„Nachdem sich die Kultur Westafrikas im Wesentlichen auf die mündliche Überlieferung stützt, mußten wir die Erzählungen unserer traditionellen Griots und die Schriften von großen arabischen Historikern miteinander vergleichen.

Die ersten Einwohner auf dem Gebiet des späteren Königreichs Mandingue waren die Wankara. Sie sind wahrscheinlich um ca. 2760 v.Chr. von den

The History of the Malinke

Most people who are interested in the djembé and its rhythms at first do not have any idea about the cultural wealth and the social and political complexities that comprise the history of Africa.

But the rhythms of the Malinke not only attest to a rich musical culture, they also tell the history and stories of this culture. Because African rhythms so obviously touch people on the physical-sensual level, it is easy to forget that, even today, the stereotypical concept of the "wild drumming of primitive indigenuous tribes" is still firmly anchored in the minds of many Western people. The variety of the musical structures and the recognition of the masterful artistic skills of the African musicians can basically only be appreciated through one's own continued efforts, starting with learning the rhythms.

Many of these rhythms played today by the Malinke, that we learn from teachers such as Mamady, are very old. Their exact age is hard to define since the oral tradition from which these rhythms come does not specify dates, but instead refers to events.

For example, when we hear the rhythms Abondan and Sofa, images of kingdoms and warriors on horseback come to mind. Those images refer to historical events and information, according to a written 1996 interview with Sékou Saramandy Kourouma, a journalist in Conakry.

He writes: "Since West African culture is essentially based on oral tradition, we had to compare the stories of our traditional griots and the texts of great Arabian historians.

The Wankara were the first inhabitants of the area where later the Mandingue Empire was established. They probably arrived around 2760 B.C. from the banks of the Nile and drove out the Pygmees who lived there. Around 760 B.C., a federalistic state was founded, a 'Land of Plenty' called Oudouma, which means 'region of nocturnal celebrations.' Later, Oudouma was annexed by the Gana Empire (not to be confused with the present day Ghana!)."

After the decline of the Gana Empire, the Mali Empire emerged, founded by the Malinke people, also called

L'histoire des Malinké

La plupart des gens qui découvrent le djembé et ses rythmes n'ont aucune idée de la richesse culturelle ni de la complexité sociale et politique qui ont marqué l'histoire de l'Afrique.

Les rythmes des Malinké ne témoignent pas seulement d'une culture musicale extrêmement riche, ils racontent des histoires, mais aussi l'histoire de cette culture.

Les rythmes africains n'étant manifestement ressentis par la plupart d'entre nous que sur un plan corporel et sensoriel, on oublie souvent que le cliché «de l'indigène primitif tapant comme un sauvage sur son tamtam» est aujourd'hui encore bien ancré dans nombre d'esprits occidentaux.

Il ne nous est donné d'apprécier les dons artistiques fabuleux des musiciens africains et la finesse de la structure musicale de leurs morceaux que lorsque nous nous y intéressons nous-mêmes, pendant de longues années, et commençons l'apprentissage des rythmes.

Beaucoup de ces rythmes joués actuellement par les Malinké, et que nous apprenons par le biais de maîtres comme Mamady, sont très anciens.

Ne possédant d'autres sources que la transmission orale, qui ne compte pas en années mais se réfère à des événements, il nous est difficile de leur donner un âge précis.

C'est ainsi par exemple que les rythmes Abondan et Sofa éveillent en nous des images de royaumes et de guerriers à cheval. Ces images se réfèrent à des données historiques et des informations imprécises, comme en témoigne Sékou Saramady Kourouma, journaliste à Conakry.

Il me répondit en 1996 : «La culture de l'Afrique Occidentale reposant en grande partie sur la transmission orale, nous sommes contraints de comparer les récits de nos griots traditionnels avec les écrits des grands historiens arabes.

Les premiers habitants du futur Empire Mandingue furent les Wankara qui, venus vers 2760 avant J.C. des bords du Nil, en chassèrent les autochtones (les Pygmées). C'est en 760 avant J.C. que fut fondé un état fédéraliste, un «pays de Cocagne», appelé Oudouma, nom qui signifie la «région des fêtes nocturnes».

Ufern des Nils gekommen, und haben die dort ansässigen Ureinwohner (Pygmäen) vertrieben. Gegen 760 v.Chr. wurde ein föderalistischer Staat geschaffen, ein „Schlaraffenland" namens Oudouma, was „Region der nächtlichen Feiern" bedeutet.

Oudouma wurde später dem Königreich Gana (nicht zu verwechseln mit dem heutigen Ghana!) einverleibt."

Nach dem Verfall des Königreiches Gana entstand das Großreich Mali, eine Gründung des Volkes der Malinké, auch Mandingue genannt. Die (heutigen) Länder, die zum Reich Mali gezählt haben, sind Mali, Guinea, Burkina Faso, Elfenbeinküste, Sierra Leone, Liberia, Gambia und Senegal.

Bekannt wurden Könige wie Sundjata, der das Reich 1235 stark vergrößerte und es damit in den Besitz der Goldminen von Bouré und Gamal brachte. Er errichtete die Hauptstadt Niani (der Name bedeutet „das, was ohne Makel ist". Niani ist heute ein unbedeutendes Dorf in der Nähe von Kankan an der Grenze zu Mali), in der auch der glänzende Kaiser Mansa Moussa residierte, dessen Kunde bis nach Europa drang.

Er unternahm mit großem Gefolge und unvorstellbar viel Gold im Gepäck eine Pilgerreise nach Mekka, von der er zahlreiche arabische und ägyptische Gelehrte und Wissenschaftler zurückbrachte.

Timbuktu und Djenné entwickelten sich zu kulturellen Zentren des Reiches. Die Schilderungen arabischer Historiker erinnern an Geschichten aus „*Tausendundeine Nacht*": Sie berichten von Palästen mit Gärten, reichen Kleidern aus Samt und Seide, eleganten Damen des Hofs, die bei großen allabendlichen Banketten mit tiefausgeschnittenen Dekolletés die arabischen Gäste schockierten. Ebenso beeindruckt waren sie von der sozialen Ordnung, dem Rechtswesen, der prächtigen Architektur und dem allgemeinen Kulturniveau des Landes.

Der Reichtum Malis verblaßte durch häufige kriegerische Auseinandersetzungen und durch die Abspaltung einiger Außenprovinzen. Mitte des 15. Jahrhunderts wurde es nach und nach vom Reich Songhay vereinnahmt.

Etwa zur gleichen Zeit kamen die Portugiesen an die Küstenzonen Westafrikas. Damit war die Zeit der jahrtausendealten friedlichen Handelsbeziehungen zwischen Afrika und Indien, Südamerika und Asien vorbei. Die

Mandingue. Contemporary countries that used to be part of the Mali Empire are Mali, Guinea, Burkina Faso, Ivory Coast, Sierra Leone, Liberia, Gambia and Senegal.

Kings like Soundjata became well known. In 1235, he greatly expanded the empire and, in doing so, took possession of the gold mines in Bouré and Gamal. He built the capital Niani, which means "that which is without flaw." (Today, Niani is an unimportant village near Kankan, close to the Mali border.) Niani is also where the brilliant emperor Mansa Mussa, whose reputation even reached the countries of Europe, resided.

With an immense entourage and unimaginable amounts of gold in his trunks, Mansa Mussa undertook a pilgrimage to Mecca, from which he brought back numerous Arabian and Egyptian scholars and scientists. Timbuktu and Djenne evolved into the cultural centers of the empire.

The accounts of Arabian historians are reminiscent of stories from *Thousand and One Nights*. They speak about palaces with gardens, beautiful clothes made of silk and velvet, and elegant court ladies who shocked the Arabian guests at the daily evening banquets with the plunging necklines of their attire.

The historians were equally impressed by the social order, the judicial system, the magnificent architecture and the overall cultural level of the country. Mali's wealth was diminished by frequent wars and by some of its outer provinces achieving independence. After the middle of the 15th century, Mali was gradually incorporated into the Songhay Empire. Around the same time, the Portuguese arrived at the coast of West Africa, which ended centuries of peaceful trade relations between Africa and India, South America and Asia.

These Christian Europeans found incredible treasures of gold, ivory, precious stones, jewelry, fabric, arts and crafts, and spices. They obviously only knew one goal: the unscrupulous exploitation of these treasures, which they robbed in a deceitful and violent way from the native people.

While the keeping of (relatively well-treated) house slaves and forced labor already was common in the African kingdoms, the slave trade on the West African coast conducted by the Europeans was a totally different affair. From 1448 through 1880, millions of

L'Oudouma fut plus tard annexé à l'Empire du Gâna (à ne pas confondre avec le Ghana actuel).»

Quand l'Empire du Gâna tomba en décadence, les Malinké, appelés aussi Mandingues, fondèrent le Grand Empire du Mali qui englobait alors l'ensemble des territoires de ce qui allait devenir le Mali, la Guinée, le Burkina Faso, la Côte d'Ivoire, la Sierra Leone, le Libéria, la Gambie et le Sénégal, tels que nous les connaissons dans leurs frontières actuelles.

Certains rois entrèrent dans l'histoire, comme par exemple Soundiata qui, en 1235, repoussa considérablement les frontières de son empire, annexant les mines d'or du Bouré et du Gamal. Il fonda la capitale Niani (qui signifie «ce qui est sans défaut». Niani est aujourd'hui un village insignifiant près de Kankan, à la frontière du Mali), capitale dans laquelle résida, entre autres, le brillant empereur Mansa Moussa, dont la réputation s'étendit jusqu'en Europe.

Il entreprit avec grand succès, et surtout avec une quantité d'or inimaginable dans ses bagages, un pèlerinage à La Mecque d'où il revint avec toute une suite d'érudits et de scientifiques arabes et égyptiens. Tombouctou et Djenné devinrent alors les centres culturels de l'empire. Les récits des historiens arabes de l'époque relèvent des contes des «*Mille et une nuits*». Ils évoquent des palais avec des jardins, de riches vêtements de velours et de soie, des femmes de la cour élégamment vêtues et dont les profonds décolletés choquaient les hôtes arabes lors de soirées mémorables.

Ils étaient également impressionnés par l'ordre social et la justice, la beauté de l'architecture et le niveau culturel du pays. Les richesses du Mali ne résistèrent toutefois pas aux guerres incessantes et à la séparation de certaines provinces périphériques. Le pays, à partir du milieu du XVème siècle, passa petit à petit sous le giron de l'Empire Songhaï.

C'est à cette même époque que les Portugais débarquèrent sur les côtes désertiques de l'Afrique Occidentale, mettant fin à des millénaires de relations commerciales pacifiques entre l'Afrique, l'Inde, l'Amérique du Sud et l'Asie. Ces Européens de confession chrétienne furent éblouis par les trésors qu'ils trouvèrent - or, ivoire, pierres précieuses, bijoux, étoffes, objets d'art

christlichen Europäer fanden unglaubliche Schätze an Gold, Elfenbein, Edelsteinen, Schmuck und Stoffen, Kunsthandwerk und Gewürzen vor. Scheinbar kannten sie nur ein Ziel: Die Ausbeutung dieser Schätze, die sie mit Betrug und Gewalt den Einheimischen abnahmen.

Während die Haltung von (relativ gut behandelten) Haussklaven und Zwangsarbeit bereits in den afrikanischen Königreichen üblich war, sah der von den Europäern betriebene Sklavenhandel an der westafrikanischen Küste ganz anders aus. Von 1440 bis 1880 wurden Millionen Afrikaner deportiert, dabei ganze Landstriche entvölkert sowie das Wissen und die Intelligenz von Generationen zerstört.

Ab 1880 gründeten Franzosen Handelsniederlassungen an Guineas Küste und drangen gegen den Widerstand Samory Tourés, des Großvaters des späteren Präsidenten Sekou Touré , auch in das Hinterland Guineas ein. 1893 stand das Land vollständig unter französischer Verwaltung und Regierung durch einen Gouverneur.

Die Franzosen verfolgten als Kolonialmacht eine Politik der Zerstörung der traditionellen Autoritätsstrukturen. Kulturell betrieben sie eine Politik der „Assimilation", d.h. sie verbreiteten (u.a.) die französische Sprache, Musik, ihr Schulwesen, etc., wovon die Städte natürlich mehr betroffen waren als die ländlichen Gebiete.

Unter dem Druck der Weltöffentlichkeit geriet die Stellung der Kolonialmächte nach den beiden Weltkriegen mehr und mehr ins Wanken. Die Auflehnung in Afrika selbst ging zunächst von den Intellektuellen aus. Schriftsteller wie Leopold S. Senghor leiteten mit ihrer Dichtung der Emanzipation (négritude) ein neues afrikanisches Selbstverständnis ein und fanden allmählich Resonanz in der afrikanischen Bevölkerung.

Der Forderung nach Gleichberechtigung folgte der Kampf um die Unabhängigkeit. Marokko und Tunesien erreichten 1956 die Unabhängigkeit, 1957 die Elfenbeinküste, und 1958 ernannte sich Guinea zur unabhängigen Republik. Sekou Touré, Vorsitzender der „Parti Demokratique de Guinée" hatte sich 1958 gegen eine politische Anbindung an Frankreich entschieden und sagte anläßlich des Besuchs von De Gaulle: „Wir ziehen eine Armut in Freiheit dem Reichtum in der Sklaverei vor."

Africans were deported and, whole regions were de-populated, and the knowledge and intelligence of generations destroyed.

From 1880 onward, the French established trading posts along the coast of Guinea, from which they infiltrated the interior of the country, despite the opposition of Samory Touré, the grandfather of future president Sékou Touré. By the year 1893, the entire country was under French administration and was ruled by a governor.

As a colonial power, France pursued a policy of destruction of traditional authority structures. Culturally, they instituted a policy of "assimilation," imposing, among other things, the French language, music, and educational system, which of course affected the cities more than the rural areas. Under worldwide pressure after the Second World War, the position of the colonial powers gradually began to falter.

The rebellion in Africa itself was initiated by the intellectuals. Writers, such as Leopold S. Senghor, claimed their emancipation in their writings, thereby establishing a new African self-assurance that, over time, found resonance among the African population.

The demand for equality was followed by the fight for independence. Morocco and Tunisia achieved independence in 1956, the Ivory Coast in 1957, and, in 1958, Guinea proclaimed itself an independent republic. Sékou Touré, chairman of the "Parti Démocratique de Guinée" (Democratic Party of Guinea) had decided against any political tie with France, and said on the occasion of de Gaulle´s visit: "We prefer poverty in freedom to wealth in slavery."

France reacted by withdrawing all French citizens from the country and destroying the administration, as well as all public institutions, such as schools and hospitals. Thereupon, Sékou Touré asked the Soviet Union for economic support and, until his death in 1984, maintained a close political association with the East.

The independence of the country brought a "period of cultural rebirth," during which music and the arts were closely related to the politics of establishing a revolutionary society. (There is more about this in the chapter "Mamady and the Djoliba National Ballet.")

et épices - et n'eurent dès lors qu'un seul but : s'emparer sans scrupule, et si nécessaire par la force, de cette incroyable richesse. Mais alors que l'esclavage domestique et le travail forcé présentaient un caractère relativement humain dans les royaumes africains où ils étaient pratique courante, il en fut tout autrement de la traite des esclaves, telle qu'elle fut pratiquée par les Européens sur les côtes d'Afrique Occidentale.

Des millions d'Africains furent déportés entre 1440 et 1880, des territoires entiers vidés de leur population, la culture et le savoir de nombreuses générations réduits à néant. Ce fut au tour des Français, en 1880, d'installer des comptoirs sur les côtes de Guinée, comptoirs à partir desquels ils s'infiltrèrent à l'intérieur du pays malgré la résistance de Samory Touré, le grand-père du futur président Sékou Touré. En 1893, le pays était entièrement sous administration française et dirigé par un gouverneur.

La politique coloniale de la France consista dès lors à détruire les structures politiques traditionnelles. Elle instaura une politique culturelle «d'assimilation» en imposant, entre autres, la langue, la musique et le système scolaire français, avec toutefois davantage de succès dans les villes que dans les campagnes. Après la Deuxième Guerre Mondiale, les puissances coloniales furent soumises à la pression croissante de l'opinion publique mondiale. En Afrique même, ce furent les intellectuels qui s'insurgèrent les premiers.

Par leurs écrits revendiquant leur négritude, des écrivains comme Léopold S. Senghor se firent les hérauts d'une nouvelle conscience africaine, éveillant petit à petit un écho favorable dans la population de ce continent.

Cette revendication pour l'égalité des droits fut le prélude des luttes pour l'indépendance. Le Maroc et la Tunisie acquirent leur indépendance en 1956, la Côte d'Ivoire en 1957, puis ce fut au tour de la Guinée de devenir une république indépendante en 1958. Sékou Touré, alors président du «Parti Démocratique de Guinée» refusa l'idée d'un quelconque rattachement politique à la France, déclarant même à l'occasion d'une visite du général De Gaulle en cette même année :

«Nous préférons la pauvreté dans la liberté plutôt que l'opulence dans l'esclavage.» La France rappela aussitôt

Frankreich reagierte mit dem Abzug aller Franzosen aus dem Land, und der Zerstörung der Verwaltung und aller öffentlichen Einrichtungen, wie Schulen, Krankenhäuser, etc.

Sekou Touré bat daraufhin die Sowjetunion um wirtschaftliche Hilfe und blieb bis zu seinem Tod im Jahr 1984 in enger politischer Verbindung mit dem Osten.

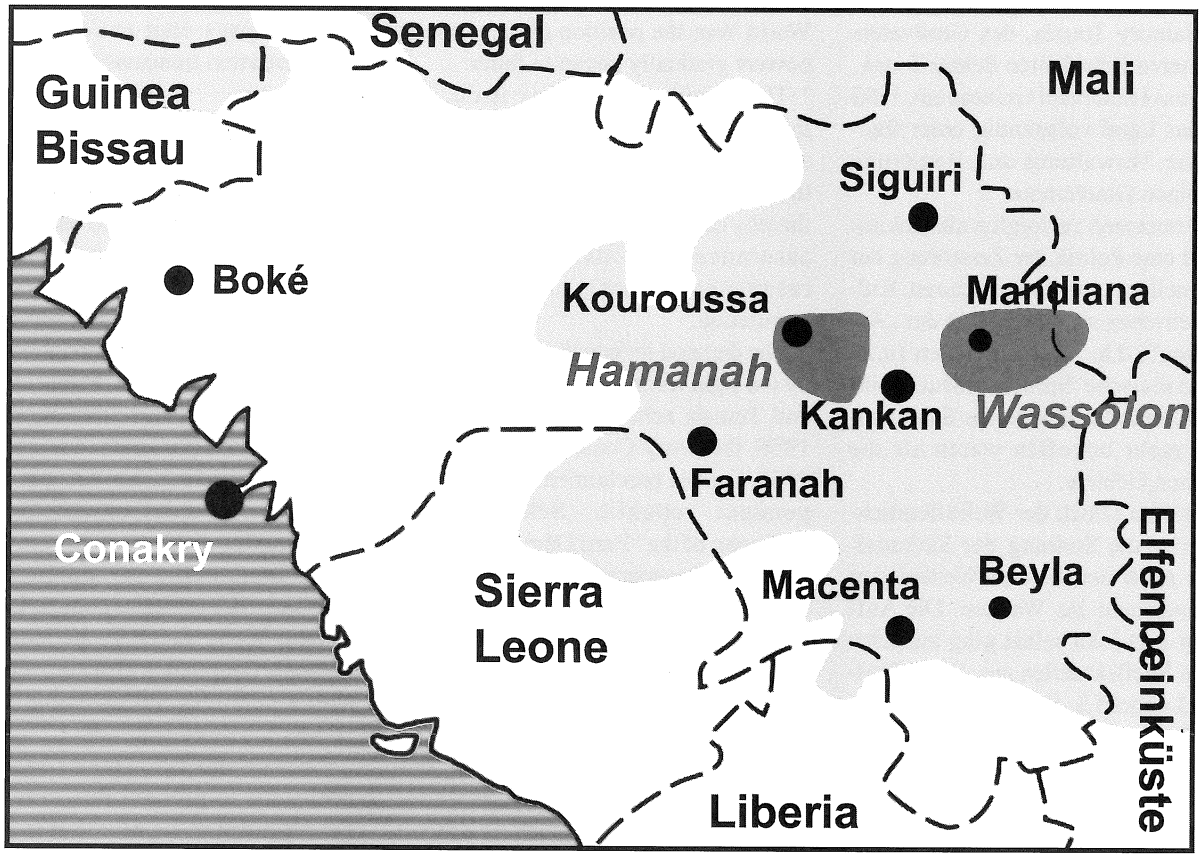
Mit der Unabhängigkeit des Landes kam es zu einer „Periode der kulturellen Wiedergeburt", in der Musik und Kunst eng an die Politik des Aufbaus einer revolutionären Gesellschaft gebunden waren. (Davon mehr im Kapitel Mamady und das Djoliba Nationalballett).

Music and dance festivals were especially important and competitions were held every two years, at both the regional and national levels. The best musicians and dancers in the country were brought to Conakry for these festivals, and regional groups were integrated into the national cultural endeavours. The government gave them positions as cultural functionaries, paying only low monthly wages. This situation is also discussed in Mamady´s biography.

Sékou Touré minted African socialism and became the symbol of resistance for African peoples. He governed his own country with the help of a huge civil

tous ses ressortissants et démantela l'administration et toutes les infrastructures publiques, comme les écoles et les hôpitaux.

Sékou Touré sollicita alors l'aide de l'Union Soviétique et resta jusqu'à sa mort, en 1984, en étroite relation politique avec les pays de l'Est. L'indépendance du pays fut suivie d'une «période de renaissance culturelle» au cours de laquelle la musique et l'art prirent une part active à la mise en place politique d'une société révolutionnaire (cette partie sera développée dans le chapitre «Mamady et le Ballet National Djoliba»).



Gebiete mit überwiegender Malinké - Bevölkerung
Areas Populated Primarily by the Malinké
Régions à prédominance malinké

Region Hamanah

Region Wassolon

Für Musik und Tanz waren Festivals besonders wichtig, die alle zwei Jahre als Wettbewerbe regional und national veranstaltet wurden. Dabei wurden die besten Musiker und Tänzer des Landes nach Conakry geholt , oder als regionale Gruppe in die nationale Kulturarbeit integriert. Der Staat gab ihnen eine Anstellung als Kulturfunktionäre, und zahlte äußerst bescheidene Monatsgehälter. Diese Situation spiegelt sich in Mamady's Biographie wieder.

Sekou Touré prägte den afrikanischen Sozialismus und wurde zur Symbolfigur des Widerstandes der afrikanischen Völker. Das eigene Land regierte er mit einem riesigen Beamten- und Polizeiapparat. Aus dem Radio dröhnten täglich stundenlang revolutionäre Reden. Er entpuppte sich bald als Diktator, der überall Verschwörung witterte. Wahllos wurden unzählige Menschen verhaftet; Gefängnis, Folter und Tod standen an der Tagesordnung. Über ein Drittel der Bevölkerung verließ aus politischen Gründen das Land. Nach seinem überraschenden Tod 1984 putschte sich eine Militärregierung an die Macht, Lansana Conté wurde Präsident. Er gewann 1993 die ersten demokratischen Wahlen, brachte dem Land eine politische Öffnung, und wurde bei den Wahlen 1998 im Amt bestätigt.

Im unglückseeligen Zusammenspiel von Kolonisation und Diktatur und den verheerenden Folgen sind die Gründe zu suchen, die Guinea heute, trotz reicher Bodenschätze, zu einem der ärmsten Länder der Welt machen.

service and police machine. The radio boomed daily with countless hours of revolutionary speeches.

Soon, he revealed himself as a dictator who suspected conspiracy everywhere. Countless people were indiscriminately arrested; prison, torture and death were daily occurences. More than a third of the population left the country for political reasons.

After Sékou Touré's sudden death in 1984, a military government came into power, and Lansana Conté became the new president. In 1993, he won the first democratic election. He opened the country politically, and was elected again in 1998.

Colonialism and dictatorship, with its devastating consequences, are the reasons that Guinea today is one of the poorest countries in the world, despite its abundant mineral resources.

Literatur / Bibliography / Bibliographie:
Joseph Ki Zerbo: *Die Geschichte Schwarzafrikas*, Fischer
Anne Wodtcke: *Westafrika*, Därr

La musique et la danse furent stimulées par des festivals qui avaient lieu tous les deux ans aux niveaux régional et national. A ces occasions, on faisait venir à Conakry les meilleurs musiciens et les meilleurs danseurs du pays, les groupes régionaux pouvant être alors intégrés dans le travail culturel national. Ils acquéraient alors le statut de fonctionnaires de la culture et recevaient de l'état une paie des plus modestes.

Cette période ressort également de la biographie de Mamady. Sékou Touré marqua de son empreinte le socialisme en Afrique et devint le symbole de la résistance des peuples africains. Il exerçait son pouvoir avec l'appui d'un imposant appareil administratif et policier, et la radio déversait, des heures durant, de vibrants discours révolutionnaires. Mais Sékou Touré se révéla bientôt être un dictateur flairant partout la conspiration, jetant en prison, torturant et mettant à mort sans discernement. Un tiers de la population prit alors le chemin de l'exil politique. En 1984, les militaires profitèrent de sa mort soudaine pour prendre le pouvoir et y installer Lansana Conté. Celui-ci gagna ensuite, en 1993, les premières élections démocratiques.

Ayant pratiqué une politique d'ouverture, il fut confirmé à la tête de l'état en 1998. La colonisation, puis la dictature et ses funestes effets, expliquent que la Guinée, malgré les richesses de son sous-sol, compte, aujourd'hui encore, parmi les pays les plus pauvres de la planète.

Guinea heute

Die Bevölkerung von Guinea, die Malinke und weitere Ethnien, deren Rhythmen beschrieben werden

Guinea ist heute ein Vielvölkerstaat, in dem Nachkommen der drei großen Völkergruppen Westafrikas beheimatet sind:

Der Altnigritischen Völker, der Neusudanesischen Völker, und der sogenannten Weißafrikaner - Ursprung, Sprache, Gesellschaftsform und Tradition müssen deutlich voneinander unterschieden werden.

Innerhalb dieser Völker gibt es Ethnien, d.h. kleinere Bevölkerungsgruppen, die sprachlich und kulturell eine Einheit bilden, bzw. deren Zusammengehörigkeitsgefühl auf dem Glauben an eine gemeinsame Abstammung begründet ist.

Im Lauf der bewegten Geschichte Westafrikas haben sich Völker und Ethnien stark miteinander vermischt. Schon in der Frühgeschichte gab es große Wanderbewegungen. Vor und während der Zeit der Königreiche kamen durch Karawanenhandel und Eroberungszüge kulturelle Einflüße aus dem Mittelmeerraum und dem Orient hinzu. Europäische Kultur wurde seit dem 16. Jahrhundert verbreitet.

In Guinea leben heute:

- mit etwa 40 % Anteil an der Bevölkerung die Fulbe oder Peulh. Sie leben überwiegend in Mittelguinea und in Conakry.
- mit etwa 25% Anteil an der Bevölkerung die Malinké. Sie leben überwiegend in Oberguinea.
- mit etwa 15 % Anteil an der Bevölkerung die Susu, die Niederguinea bewohnen. Hier sind als kleinere Ethnie auch die Baga beheimatet.
- mit etwa 20% Anteil an der Bevölkerung die Bewohner der Waldregion, mit den drei Ethnien Kissi, Guerzé und Toma. Die Toma leben in sehr abgelegenen Waldgebieten.

Unter dem Begriff „Mande" oder „Mandingue" werden kultur- und sprachverwandte Stämme zusammengefaßt, zu denen die Malinké, Bambara, Marka und Djoulá zählen.

Das Siedlungsgebiet der Malinké zieht sich entlang der Flüsse des oberen Gambia, Senegal und Niger (bis Burkina

Guinea Today

The People of Guinea, the Malinke and Other Ethnic Groups Whose Rhythms are Described Here

Today, Guinea is a nation with a diverse population, where descendants of the three extensive West African nations have their home: the "Old Nigritic people," the "New Sudanese people," and the so-called "people of White-African origin," whose languages, social systems and traditions differ greatly.

Within these nations are ethnic groups, or groups of people that comprise cultural and linguistic units, whose feeling of solidarity is based on the belief of a mutual origin. In the course of West Africa's turbulent history, nations and ethnic groups have often interbred. Early in this history, there were extensive migrations. Before and during the time of the empires, diverse cultural influences from the Mediterranean and the Orient arrived via caravan trade and conquests. Since the sixteenth century, European culture has been spreading throughout Africa.

The population groups of present day Guinea are:

- The Fulani or Peulh, approximately 40 percent of the entire population. They live mainly in Central Guinea and in the capital of Conakry.
- The Malinke, approximately 25 percent of the population. They live mostly in Upper Guinea.
- The Susu, approximately 15 percent of the population. They live predominantly in Western Guinea. This is also the home of a smaller ethnic group, the Baga.
- Approximately 20 percent of the population is divided among the three ethnic groups that inhabit the forest region: the Kissi; the Guerze; and the Toma. The Toma live in very remote woodlands.

The terms "Mande" and "Manding" group culturally and linguistically related ethnic groups, among them the Malinke, Bambara, Marka and Djoula.

The settlements of the Malinke stretch from the rivers of Upper Gambia, to Senegal and Niger (to Burkina Faso), from Kayes (Mali) to Man (Ivory Coast), and to a small part of Liberia, and all across Guinea and Guinea Bissau.

La Guinée aujourd'hui

Population de la Guinée : Malinké et autres ethnies dont on étudiera les rythmes.

La population de la Guinée est très hétérogène et compte des descendants des trois principales communautés d'Afrique Occidentale : les anciens peuples du Niger, les populations néo-soudanaises et ceux que l'on appelle les Africains blancs. On se doit de faire une nette différenciation entre leurs langues, leurs formes de société et leurs traditions respectives.

Ces communautés sont composées d'ethnies, c'est-à-dire de groupes de population formant une unité linguistique et culturelle, et dont la solidarité repose sur la croyance en une ascendance commune. Peuples et ethnies se sont fortement mêlés au cours de l'histoire mouvementée de l'Afrique Occidentale. La protohistoire fut caractérisée par de grandes migrations de population, alors que c'est le commerce des caravanes et les invasions qui apportèrent, avant et pendant l'ère des grands royaumes, les influences culturelles de l'Orient et du pourtour méditerranéen.

La culture européenne fit à son tour son apparition à partir du 16ème siècle. La population actuelle de la Guinée est composée de :

- 40% environ de Foulbé, ou Peul, qui vivent principalement en Moyenne-Guinée et à Conakry,
- 25% environ de Malinké qui occupent surtout la Haute-Guinée,
- 15% environ de Soussou, en Guinée Maritime, où vit également la petite ethnie Baga,
- et de 20% d'habitants de la Guinée Forestière où cohabitent trois ethnies : les Kissi, les Guerzé et les Toma, ces derniers occupant les régions les plus reculées.

La dénomination «Mande» ou «Mandingue» regroupe des peuples apparentés de par leur culture et leur langue, dont les Malinké, les Bambara, les Marka et les Djoula.

Le territoire des Malinké s'étire le long des fleuves de Gambie supérieure, au Sénégal et au Niger (jusqu'au Burkina Faso), de Kayes (au Mali) jusqu'à Man (en Côte d'Ivoire), ainsi que sur une

Faso) , von Kayes (Mali) bis nach Man (Elfenbeinküste), und über einen kleinen Teil von Liberia, nach Guinea und Guinea Bissau.

Verwirrung stiften gelegentlich weitere Bezeichnungen wie „Mandingo" (englisch) oder „Mandinka", was die Menschen, die zum Stamm der Malinké gehören, zusammenfaßt. „Mandingue", wie in „Tam Tam Mandingue", ist das französische Wort für „die Malinké betreffend, von den Malinké kommend", vergleichbar mit „Bayern" und „Bayrisch".

Weitere Ethnien, deren Rhythmen behandelt werden, sind die

- Senufo, die im Südosten von Mali, im Norden der Elfenbeinküste und im Südwesten von Burkina Faso leben,
- Maraka und Kassounke aus Mali,
- Baoule und Gouro von der Elfenbeinküste, und die Koyakha aus Odjene, Elfenbeinküste,
- Manian aus Waldguinea,
- Landuma bei Boké aus Westguinea, und die
- Teminé und Mandegni aus dem Grenzgebiet zwischen Guinea und Sierra Leone.

Other terms, such as "Mandingo" (English) or "Mandinka," which are used to describe the Malinke and related peoples, sometimes create confusion. "Mandingue," as in "Tam Tam Mandingue," is the French expression for "regarding the Malinke, coming from the Malinke," comparable to "Bavaria" and "Bavarian."

We are also interested in the rhythms of other ethnic groups, including:

- The Senufo, who live in Southeastern Mali, Northern Ivory Coast, and Southwestern Burkina Faso.
- The Maraka and Kassounké, from Mali.
- The Baoule and Gouro, from the Ivory Coast, and the Koyakha, from Odjene, also in the Ivory Coast.
- The Manian, from the forest region of Guinea.
- The Landuma, from Boke in Western Guinea, and the Temine and Mandegni, who live in the border area between Guinea and Sierra Leone.

petite partie du Libéria, vers la Guinée et la Guinée-Bissau.

D'autres dénominations, comme «Mandingo» (anglais) ou «Mandika» prêtent parfois à confusion.

On s'intéressera également aux rythmes d'autres ethnies, comme :

- les Sénoufo, qui vivent dans le sud-ouest du Mali, dans le nord de la Côte d'Ivoire et dans le sud-ouest du Burkina Faso,
- les Maraka et Kassounké, au Mali,
- les Baoulé et Gouro de Côte d'Ivoire, et les Koyakha, d'Odjene en Côte d'Ivoire,
- les Manian, en Guinée Forestière,
- les Landuma des environs de Boké, en Guinée-Maritime, et
- les Téminé et Mandegni qui occupent le territoire frontalier entre la Guinée et la Sierra Leone.

Gesellschaftsform und Religion

Bevor wir uns den Geschichten zuwenden, die Mamady zu den Rhythmen erzählt, scheint es mir notwendig, einen Blick auf einige besondere Aspekte der Kultur Westafrikas zu werfen. Für ein tiefergehendes Verständnis der Geschichten, die beispielsweise von der Initiation, den Masken, oder den Fetisch-Rhythmen erzählen, gebe ich hier eine kurze Einführung in die Gesellschaftsform Westafrikas in der Zeit während und nach den großen Königreichen.

Auch Religion und Schöpfungsmythen weisen uns den Weg in die Bedeutung von Initiation, Masken und Tänzen. Literaturangaben am Ende des Kapitels ermöglichen, sich noch eingehender mit der Thematik vertraut zu machen.

1. Gesellschaft und Wirtschaftform

Die soziale Ordnung Westafrikas kann als sozial dicht geschichtete Gesellschaft beschrieben werden. Es gab eine aristokratische Oberschicht, die über die Dörfer einer Region herrschte und deren Bewohner nicht selten tribut - und wehrdienstpflichtig waren.

Die zweite Schicht waren die freien Bauern, die es zu erheblichem Wohlstand bringen konnten. Als dritte Schicht, im sozialen Ansehen mancherorts, aber nicht überall tiefer stehend, gab es die Kasten von Handwerkern, z.B. Schmiede, Schuster, Weber, Schnitzer, Fischer, Töpfer.

Die unterste Schicht bildeten die Unfreien, meist Kriegsgefangene und deren Nachkommen, die bei den Malinké wie Familienmitglieder behandelt und ab der vierten Generation zur Familie gezählt wurden. Die einzelnen sozialen Schichten waren endogam.

Zu einer Veränderung oder Auflösung dieser sozialen Ordnungen kam es durch die Kolonisation und die Entstehung moderner Großstädte, in denen alle unter völlig neuen Bedingungen zusammen leben mußten.

Die traditionellen Wirtschaftsformen lassen sich beschreiben mit Ackerbau, Viehzucht und Handel. Handwerkszweige wie Schmieden, Töpfern, Gold - und Bronzeguß waren technisch hochentwikkelt.

Social Systems and Religion

Before we turn to the stories that Mamady tells about the rhythms, I find it necessary to take a closer look at some specific aspects of West African culture. For a deeper understanding of the stories about things like initiation, masks or fetish rhythms, I will give a short introduction into the social system of West Africa, during and after the great empires.

In addition, religion and creation myths shed light on the significance of initiation, masks and dances. Bibliographical information at the end of this chapter allows one to get further acquainted with these subjects.

1. Society and the Economic System

The social system of West Africa is composed of several classes. In earlier times, there was an aristocratic upper class that ruled over the villages in a particular region, whose inhabitants often were taxed and drafted into military service.

The second class were the free farmers who could achieve substantial wealth. The third class, in some areas, although not everywhere, was regarded as a lower class that consisted of artisans, such as blacksmiths, shoemakers, weavers, wood carvers, fishermen and potters.

The lowest class were the slaves, mostly prisoners of war, whose descendants were treated as family members by the Malinke and, after four generations, became part of the family. The individual social classes were endogamous. Colonization and then the founding of modern cities that necessitated that people live together under completely new conditions forced the social system to evolve.

The pillars of the traditional economic system can be described as agriculture, livestock and trade. Crafts, such as blacksmithing, pottery making, and gold and bronze casting were technical, highly developed trades.

Agriculture, especially millet, peanuts, beans, yams, manioc, corn and bananas, to this day provides the main source of livelihood. Palm oil, cocoa and cotton, are also harvested, as well as papaya, guava and mango, which grow abundantly.

Formes de société et religion

Avant d'écouter les histoires que Mamady nous racontera sur les rythmes, il me paraît indispensable de prendre connaissance des différents aspects spécifiques à la culture de l'Afrique Occidentale. Afin de permettre une meilleure compréhension des histoires relatives, par exemple, à l'initiation, aux masques ou aux rythmes fétiches, je souhaiterais donner quelques éléments sur les formes de société en Afrique Occidentale, pendant et après l'ère des grands royaumes.

La religion et les mythes de la création nous éclaireront également sur la signification de l'initiation, des masques et des danses.

1. Société et système économique

La hiérarchie sociale d'Afrique Occidentale était composée de nombreuses classes. Tout en haut de la pyramide sociale se trouvaient les aristocrates qui régnaient sur les villages d'une région où ils prélevaient souvent des impôts et des soldats.

La deuxième classe sociale était composée par les paysans libres qui pouvaient atteindre une grande aisance. La troisième classe sociale, bien considérée dans certaines régions mais pas toujours très bien enracinée, était celle des artisans, comme les forgerons, les cordonniers, les tisserands, les sculpteurs sur bois, les pêcheurs et les potiers.

La quatrième et dernière couche sociale était celle des serfs, le plus souvent des esclaves ramenés des guerres et leurs descendants, que les Malinké traitaient comme des membres de leur famille, et dont la quatrième génération était intégrée à la famille. Chacune de ces classes sociales était endogame.

L'ordre social fut contraint d'évoluer sous les effets successifs de la colonisation et de l'apparition des grandes villes dans lesquelles tous durent apprendre à cohabiter dans des conditions entièrement nouvelles.

L'agriculture, l'élevage et le commerce étaient les trois piliers de l'économie traditionnelle. Certains artisans, comme les forgerons, les potiers et les bijoutiers, maîtrisaient des techniques sophistiquées.

Der Ackerbau bildet bis heute die Hauptquelle des Nahrungserwerbs. Angebaut werden Hirse, Erdnüsse und Bohnen, Yams, Maniok, Mais und Bananen. Geerntet werden auch die Früchte der Ölpalme, des Kakaostrauchs und Baumwolle. An Früchten gibt es Papaya, Guayava und Mangos.

Die Viehzucht wird meist von den nomadischen Tuareg und von den Peulh betrieben. Kleinvieh wie Ziegen, Schafe und Hühner werden auch von den ansässigen Bauern gezüchtet.

Wichtigste Handelsgüter waren früher Kolanüsse, Trockenfisch, Ton - und Eisenwaren, Stoffe, Farben und Salz.

2. Religion

In der Religion spiegelt sich unmittelbar das Denken, Fühlen und Handeln der Menschen und ihrer Vorstellung von der jenseitigen Welt der Götter, Geister und Dämonen wieder. Auch in Westafrika spricht man von den sogenannten Naturreligionen oder dem Animismus. Die natürliche Umwelt wird für belebt und beseelt gehalten: Mit Bäumen, Flüssen, Blitz, Donner und Regen kann man sprechen, sie herbeirufen oder um Hilfe bitten. Bestandteile dieser Religionen sind auch Totemismus, Ahnenverehrung, Abstammungsmythen und Fruchtbarkeitszauber.

Sehr eindrucksvoll sind die Forschungen des französischen Ethnologen Marcel Griaule. Ihm verdanken wir u.a. die Aufzeichnung der „Großen Mythe von Mande", die die hochentwickelte und differenzierte Glaubenswelt aus dem Gebiet der Malinké wiedergibt.

Diese Mythe wurde missionarisch durch die Könige von Mali in weiten Teilen Westafrikas verbreitet. Sie erklärt die Entstehung der Welt, die Stiftung der Religion und den Ursprung von Mensch, Natur und Kultur. Aus ihr lassen sich Anleitungen zum sozialen Zusammenleben ableiten und erklären.

Sie ist zugleich auch Vorbild für die Riten und magischen Handlungen, deren regelmäßige Wiederholung durch die Menschen das Universum in Gang hält sowie die Fortführung des Lebens und die Einhaltung sozialer Regeln gewährleistet.

In dieser traditionellen Schöpfungsgeschichte befindet sich ein Hinweis auf den möglicherweise mythologischen Ursprung für die Beschneidung von Männern und Frauen. Aus diesem Grund ist die vollständige Mythe am Ende des

The nomadic ethnic groups of the Tuareg, as well as the Peulh, raise livestock. Small livestock, such as goats, sheep and chicken, is also raised by the settled farmers.

In the past, the most important trade goods were cola nuts, dried fish, clay- and ironwares, fabrics, dyes and salt.

2. Religion

Religion directly mirrors a people´s way of thinking, feeling and acting, and how they imagine the world of gods, ghosts and demons. In West Africa, we find the so-called "nature religions," or animism. The natural environment is regarded as alive and animated: one can talk with trees, rivers, lightning, thunder and rain, and can summon them or ask them for help. Also, totemism is an essential part of these religions, as well as ancestor worship, creation myths, and fertility rites.

Very impressive in this regard is the research of French ethnologist Marcel Griaule. He, among other things, recorded the "Great Myth of Mande," which describes the highly developed and distinguished religious beliefs of the Malinke.

Through the missionary efforts of the emperors of Mali, this myth was spread to many parts of West Africa. It explains the creation of the world, the advent of religion, and the origins of nature, mankind, and culture. From this myth, one can derive and explain the basis for, and rules of, social life.

At the same time, it is a model for the rituals and magical ceremonies, whose periodical repetition by the people keeps the universe moving, and perpetuates life and the observance of social rules and regulations.

This traditional story of creation contains a reference to the possibly mythological origin of circumcision for men as well as for women. For this reason, one may read the complete myth at the end of the book (see Appendix, "The Myth of Mande").

In totemism, no member of a family may hunt or eat the family's totem animal (e.g., lizards, antelopes) because it is said to have a protective function. In ancestor worship, too, one hopes for protection and support from the ancestors. The people believe that the souls of the tribal ancestors remain at the place where they once sowed the first fields for the village.

Aujourd'hui encore, l'agriculture fournit la plus grande partie de l'alimentation, avec notamment le mil, les arachides, les haricots, l'igname, le manioc et le maïs. On cultive aussi le palmier à huile, le cacaoyer et le coton, ainsi que la banane, la papaye, la goyave et la mangue.

L'élevage est davantage du ressort des nomades Touareg et des Peul, bien que les paysans sédentaires élèvent eux aussi du petit bétail, comme les chèvres, les moutons et les poules.

Les principaux articles de commerce étaient autrefois la noix de cola, le poisson séché, la poterie et la ferronnerie, ainsi que les étoffes, les couleurs et le sel.

2. La religion

La religion reflète fidèlement la manière de penser, de ressentir et d'agir des hommes, ainsi que leur vision de l'au-delà, du monde des dieux, des esprits et des démons. On retrouve toutefois en Afrique Occidentale les pratiques de la religion dite de la nature, ou animisme, par laquelle on reconnaît une âme aux choses, aux animaux et aux phénomènes naturels. On parle aux arbres, aux cours d'eau, à l'éclair, au tonnerre et à la pluie. On les invoque, on sollicite leur aide. Totémisme, culte des ancêtres, mythe de l'ascendance et sorcellerie pour la fécondité sont des pratiques inhérentes à ces religions.

Grâce aux recherches remarquables de l'ethnologue français Marcel Griaule et à ses travaux, entre autres, sur «Le grand Mythe Mande», on connaît maintenant davantage le système religieux extrêmement sophistiqué et différencié des territoires malinké.

Ce mythe fut propagé dans de grandes parties de l'Afrique Occidentale par les missions ordonnées par les rois du Mali. Il explique la formation du monde et l'avènement de la religion, ainsi que les origines de l'homme, de la nature et de la culture. C'est ce même mythe qui pose les bases de la vie sociale et en explique les règles.

C'est également lui qui sert de modèle pour les rites et les cérémonies magiques que l'homme célèbre régulièrement, et grâce auxquels l'univers continue à tourner, la vie à se perpétuer, et les règles sociales à être respectées.

Cette histoire traditionnelle de la Création donne une indication sur la possible origine mythologique de la

Buches nachzulesen. (Siehe im Anhang „Die Mythe von Mande")

Beim Totemismus darf kein Mitglied einer Sippe das Totemtier (z.B. Eidechsen, Antilopen) jagen oder essen, weil ihm eine Schutzfunktion zugeschrieben wird. Auch bei der Verehrung der Ahnen erhofft man sich von den Vorfahren Schutz und Hilfe. Man stellt sich vor, daß die Seelen der Sippenväter an dem Ort verweilen, an dem diese die ersten Felder für das Dorf anlegten.

Totemismus und das Patronat der Ahnen verweisen auf die Annahme, daß die Seelen der direkten Vorfahren über das Wohl der Familie wachen.

Etwa um 900 n.Chr. brachten nordafrikanische Handelsreisende muslimisches Gedankengut nach Westafrika. Von den Mandingvölkern wird gesagt, daß sie den Islam praktizieren, ohne den Animismus zu verraten. Neben der eher friedlichen Verbreitung des neuen Glaubensgutes wurde der Islam den Westafrikanern aber auch durch „Heilige Kriege" und Eroberungszüge muslimischer Gruppen aufgezwungen. In die Geschichte und Legenden des Königreichs Mali ging die Pilgerreise des Herrschers Mansa Mussa nach Mekka im Jahr 1324 ein.

Christliche Missionen hatten in Westafrika wenig Erfolg. Obwohl sie mit Lebensmittelgaben und Schulbildung den Missionierten gewisse Vorteile versprachen, überwogen die nachteiligen Verpflichtungen wie Verzicht oder Verbot traditioneller Lebensformen.

3. Fetischeure und Magier

Eng mit der Religion verbunden ist das Hexenwesen, die Magie und die Zauberei. In diesem Bereich wird etwas von der Angst der Menschen vor dem Unbekannten und Ungewissen sichtbar - von dem Versuch, mit den unsichtbaren Kräften ein Abkommen zu schließen und diese zum eigenen Nutzen (oder Schaden für andere) einzusetzen.

Für die Linderung oder Heilung gesundheitlicher oder seelischer Probleme wird in Guinea der Fetischeur aufgesucht, und um eine traditionelle Medizin gebeten.

„Der Fetischeur ist einerseits ein Heiler", sagt Mamady, *„er kann aber auch großes Übel anrichten."*

Es wird davon ausgegangen, daß in der Medizin die gebannte Kraft steckt, die verbunden mit Formeln und Gesän-

Totemism and the patronage of ancestors refer to the belief that the souls of immediate ancestors watch over the well-being of the family.

Around 900 A.D., nomadic traders from North Africa brought the Islamic belief to West Africa. The Mandingue people themselves say that they practiced Islam, but without giving up totemism. Along with the mostly peaceful spreading of the new belief system, it was at times forced upon the West Africans through so-called "holy wars" (*jihad*), or conquests by Islamic groups. Emperor Mansa Mussa´s pilgrimage to Mecca in 1324 became part of the history and legends of the Mali Empire.

Christian missionaries were not very successful in West Africa. Even though they promised the people certain advantages by giving them food and building schools, the negative obligations, such as renunciations of taboos or of traditional ways of life, outweighed the supposedly positive aspects.

3. Fetish Makers and Sorcerers

Closely connected with the religion are witchcraft, magic and sorcery. This area shows some of the people´s fears of the invisible and the unknown, and it is an attempt to enter into an agreement with the invisible forces and to use them for one´s own advantage (e.g., to gain favor with them, or to harm others).

For the relief or healing of physical or psychological problems, people in Guinea go to a fetish maker and ask him for a traditional remedy.

"On one hand, the fetish maker is a healer," says Mamady, *"but he is also able to cause great harm."*

The belief is that the medicine entails the concentrated power that, along with formulae and incantations, forces the spirits to help. Part of the "tool box" of the fetish makers are: dried bats; snake skins; beetle larvae; rat pelts; red "lucky beans;" plant seeds; fish skeletons; tree bark; cut and pulverised leaves; bird claws; charms against the "evil eye;" bracelets made from dried fruits to ease births; powders for love potions; small leather pouches containing pieces of paper with verses from the Koran; and stones for chasing away headaches; among other things. (See Beuchelt, p. 109.)

circoncision, et c'est pourquoi elle est relatée dans son intégralité à la fin de ce livre (voir en annexe «Le mythe mande»). Le totémisme interdit à tout membre d'une famille de chasser ou manger l'animal du totem (lézard, antilope ou autre) auquel on accorde un pouvoir protecteur. On espère de même, en pratiquant le culte des ancêtres, obtenir leur aide et leur protection. La croyance veut que les esprits des pères de la famille séjournent à l'endroit même où ils ensemencèrent les premiers champs du village.

Totémisme et patronage des ancêtres laissent supposer que les esprits des ancêtres directs veillent sur la famille.

C'est vers l'an 900 après J-C, que les commerçants nomades apportèrent d'Afrique du Nord les théories musulmanes. Les peuples mandingues disent d'eux-mêmes qu'ils pratiquent l'Islam, mais sans renier l'animisme. Parallèlement à la propagation plutôt pacifique de cette nouvelle doctrine religieuse, l'Islam fut imposé aux autochtones d'Afrique Occidentale par des groupes musulmans menant une «Guerre Sainte», certes, mais aussi une guerre de conquêtes. Le pèlerinage à La Mecque de l'Empereur Mansa Moussa, en 1324, entra dans l'histoire et la légende du Mali.

Les missionnaires chrétiens n'eurent, quant à eux, que peu de succès. Leurs promesses de dons de nourriture et de constructions d'écoles ne purent jamais contrebalancer les obligations qu'ils voulaient imposer à la population africaine, comme le renoncement à leurs formes de vie traditionnelles, ou leur interdiction pure et simple.

3. Féticheurs et magiciens

La religion est étroitement liée à la sorcellerie, à la magie et à l'envoûtement qui révèlent la peur de l'homme face à l'inconnu et l'incertain, ainsi que son espoir de faire un pacte avec les forces invisibles, que ce soit pour gagner leur faveur ou pour nuire à autrui.

En Guinée, on fait appel au féticheur pour atténuer ou guérir la souffrance psychique ou la maladie, et on lui demande d'appliquer une médecine traditionnelle.

Le féticheur est certes un guérisseur, reconnaît Mamady, *mais il peut tout aussi bien faire le plus grand mal.*

gen die Geister zur Hilfeleistung zwingt. Zum „Handwerkszeug" der Fetischeure gehören: getrocknete Fledermäuse, Schlangenhäute, Käferlarven, Rattenfelle, rote Glücksbohnen, Samenschoten, Fischskelette, Baumrinden, zerschnittene und pulverisierte Blätter, Vogelkrallen, Amulette gegen den „Bösen Blick", Armbänder aus getrockneten Früchten um Geburten zu erleichtern, Pülverchen für Liebestränke, Ledertäschchen mit eingenähten Zetteln, auf welchen Koransuren stehen, Steine die das Kopfweh verscheuchen, uvm. (Siehe Seite 109, Beuchelt)

Die geheimnisvollen Dienstleistungen und Praktiken sind so vielfältig, wie es menschliche Befürchtungen und Probleme gibt.

Nach Mamadys Erzählungen gibt es Fetischeure, die auch Magier sind, ganz in dem Sinne wie auch wir Zauberer kennen: sie geben mit ihren Tricks Vorstellungen und zaubern z.B. aus einem Tuch einen Vogel.

4. Griot - Griotte

Der Begriff Griot - Griotte, (weiblich) steht für Musiker und Sänger, die einer Kaste angehören. In den Zeiten der Königreiche waren sie entweder Hofmusiker oder Wandermusi-kanten, ähnlich wie bei uns die Barden im Mittelalter. Diese Musiker haben bei den einzelnen Ethnien verschiedene Namen, bei den Malinké und Bambara heißen sie Dyeli oder Jali, im Senegal Gewel.

Gemeinsam ist allen, daß sie bereits als Kinder in der Familie unterrichtet werden, die Jungen auch im Spielen von Instrumenten wie der Kora und dem Balafon.

Sie lernen das Memorieren und Rezitieren von endlosen Texten. Dazu gehören die Genealogien der Herrscherhäuser, die Geschichte der Königreiche sowie deren Feldzüge und Eroberungen.

Namentlich bekannt ist der Griot des legendären Malinké - Königs Soundjata: Diakuma Dua. Seine Melodien und Worte sind überliefert in der „Hymne von Mali", die tief verankert ist in der Erinnerung der Malinké und auch heute noch viel gesungen und gerne gehört wird.

In ihren Heldengedichten, mythologischen Geschichten, Lob- und Preisliedern finden sich neben sachlichen Schilderungen auch bewußte Erfindungen (z.B. die Erwähnung eines Fahrrades, etc. bei der Lobrede eines Königs)

The mysterious services and practices are as varied as human fears and problems.

According to Mamady´s words, there are fetish makers who are also magicians; they appear in shows where they perform their tricks, such as making a bird appear out of a scarf.

4. Griot - Griotte

The term Griot means one who belongs to the caste of musicians and singers. At the time of the empires, they were either court musicians or touring musicians, similar to European bards in the Middle Ages. In the different ethnic groups, these musicians have different names. Among the Malinke and Bambara, they are known as Dyeli or Jali; in Senegal, their name is Gewel.

They all have in common early education and training as children in their respective families, with the boys receiving additional training in the playing of instruments, such as the kora or bala.

They memorize and recite endless texts, among those the genealogies of the dynasties, and the history of the empires, as well as their wars and conquests.

One of the best-known griots is Diakuma Dua, the griot of the legendary Malinke king, Soundjata. His melodies and words are handed down in "The Hymn of Mali," a song which is deeply anchored in the memory of the Malinke and, to this day, is often performed and is regarded fondly.

In their epics, mythological stories and songs of praise, which are based on facts, one also finds intentional fabrications (for example, the mentioning of a bicycle in a song glorifying a king), flowery embellishment and frequent repetitions.

The famous statement: "Wherever a griot dies, a library burns" refers to the fact that here, too, much traditional knowledge is threatened with oblivion, and that almost nothing has ever been recorded in writing. The griots are regarded as keepers and guardians of tradition, oral transmission, customs, and ethics, and they also functioned as diplomats, matchmakers, or court jesters. With the decline of the empires, and especially during colonization, the griots lost the foundation of their existence and had to adjust to the changed conditions. (See W. Bender, *Sweet Mother*, page 28 ff.)

La croyance veut que dans la médecine soit enfermée la force qui, combinée avec les formules et les incantations, peut obliger les esprits à intervenir.

Dans la «boîte à outils» du féticheur, on trouve des chauves-souris desséchées, des mues de serpents, des larves de cafards, des peaux de rats, des haricots rouges porte-bonheur, des gousses de semences, des squelettes de poissons, des écorces d'arbres, des feuilles découpées et réduites en poudre, des griffes d'oiseaux, des amulettes contre le «mauvais œil», des bracelets de fruits séchés pour faciliter les naissances, des poudres aphrodisiaques, des étuis de cuir avec, cousus à l'intérieur, des papiers sur lesquels sont transcrits des versets du Coran, des pierres contre les maux de tête, et bien d'autres choses encore. Les pratiques et les services rendus sont aussi variés que peuvent l'être les souffrances et les craintes humaines. D'après Mamady, il existe aussi des féticheurs qui font office de magicien, comme on les connaît chez nous.

Ils organisent de véritables spectacles au cours desquels, par exemple, ils font sortir un oiseau d'un foulard.

4. Les griots et les griottes

Les griots sont des musiciens et des chanteurs. Au temps des grands royaumes, ils étaient soit musiciens à la cour, soit musiciens itinérants, comme l'étaient chez nous les bardes au Moyen Âge. Ils sont appelés Dyeli ou Jali chez les Bambara et les Malinké, Gewel au Sénégal.

Tous reçoivent leur formation au sein de la famille, et les garçons apprennent également à jouer des instruments de musique, comme le bala ou la kora.

Ils apprennent et récitent des textes interminables, dont les généalogies des dynasties ou l'histoire des royaumes, sans oublier leurs campagnes et leurs conquêtes.

Diakuma Dua, griot du légendaire roi Soundiata, fut l'un des plus célèbres. Réunis dans «L'hymne au Mali», ses mélodies et ses textes sont profondément ancrés dans la mémoire des Malinké qui les écoutent et les chantent volontiers aujourd'hui encore.

Leurs récits héroïques, leurs histoires mythologiques et leurs chants de louange se basent sur des faits réels, mais

und blumiges Ausschmücken durch vielfaches Wiederholen.

Der berühmte Satz: „Wo immer ein Griot stirbt, brennt eine Bibliothek" weist darauf hin, daß auch hier viel traditionelles Wissen vom Vergessen bedroht ist, und daß so gut wie nichts aufgeschrieben wurde. Die Griots gelten als Bewahrer und Hüter der Tradition, der mündlichen Überlieferung, der Sitten, der Moral und fungierten auch als Diplomaten, Heiratsvermittler oder Hofnarren.

Mit dem Niedergang der Königreiche und dann noch einmal besonders durch die Kolonisation verloren die Griots ihre Existenzgrundlage und mußten sich den veränderten Bedingungen anpassen. (Vgl. : W. Bender, Sweet Mother, S. 28 ff)

Griots fehlen auch heute bei keinem Fest. Mit ihren Liedern gestalten sie den musikalischen Ablauf von Taufen, Hochzeitsfesten, usw., ihre Preislieder sind auch auf Begräbnisfeiern zu hören. Zu ihrem Repertoire gehören aber auch Spottlieder und die allgemein bekannten Volkslieder.

5. Schmiede

Das Schmiedehandwerk war technisch hoch entwickelt, als die ersten Europäer ins Land kamen.

Das Ansehen der Schmiede wurde regional unterschiedlich bewertet. Von den anderen Dorfbewohnern wurde ihnen ein ehrfürchtiger, aber auch etwas widerwilliger Respekt entgegengebracht. Da sie stets mit dem Feuer zu schaffen hatten und als Hersteller von Masken, kunsthandwerklichen Geräten, Sicheln und Messern, standen sie gelegentlich im Verdacht, Zauberer oder Medizinmänner zu sein. Sie übernahmen wichtige soziale Funktionen. Die Männer beschnitten die Knaben und waren vielerorts Leiter von Männerbünden.

Die Frauen der Schmiede (in manchen Dörfern auch die Hebammen) beschnitten die Mädchen.

Als kunstfertige Töpferinnen waren sie vor allem in Mali bekannt. Rhythmen, die für Schmiede gespielt werden, sind im Kapitel Initiation zu finden.

Even today, there is no celebration without griots. They are responsible for the music at baptisms, wedding festivities, funerals, and other social occasions. Satirical songs, songs of praise, and commonly known folk songs are part of their repertoire.

5. Blacksmiths

When the first Europeans arrived in Africa, the blacksmith craft was already technically highly developed.

The reputation of blacksmiths was valued differently in the diverse regions of the country. The other inhabitants of the village awarded them a deferential, but also somehow reluctant, respect. Since they always worked with fire and manufactured masks, tools for arts and crafts, sickles and knives, they sometimes were suspected of being sorcerers or medicine men. They assumed important social functions. The men circumcised the boys and were, in many places, leaders of associations for men.

The wives of the blacksmiths (in some villages, they were the midwives) circumcised the girls. Especially in Mali, they were well known for their artful pottery. A rhythm played for blacksmiths can be found in the chapter entitled "Initiation and Circumcision."

Literatur / Bibliography / Bibliographie:
Beuchelt, Ziehr: *Schwarze Königreiche,* Krüger-Verlag
C. Panzacchi: *Mbalax Mi*, Edition Trickster, published by Peter Hammer Verlag; 1996
W. Bender: *Sweet Mother*, published by Trickster Verlag 1985
James Hall: *Sangoma,* Knaur pocket book no. 77216

sont volontairement émaillés de passages fantaisistes (comme par exemple la mention d'un vélo dans un chant à la gloire d'un roi) et d'enjolivures imagées et répétitives.

La phrase célèbre «Tout griot qui meurt est une bibliothèque qui disparaît» montre à quel point la connaissance traditionnelle est menacée de sombrer dans l'oubli : si peu de choses furent autrefois consignées par écrit ! Les griots sont les gardiens et les garants de la tradition, de la transmission orale, des coutumes et de la morale. Ils font également souvent office de diplomates, de marieurs ou de bouffons.

Suite à la décadence des royaumes africains, et plus tard à la colonisation, les griots perdirent leur moyen de subsistance et durent s'adapter à la nouvelle situation.

Ainsi, aujourd'hui encore, une fête ne peut avoir lieu sans un griot qui agrémente de ses chants les baptêmes, les mariages, etc. C'est lui aussi dont le chant de louange s'élève à l'occasion des enterrements. Les griots chantent toutefois aussi des chansons satiriques et populaires classiques.

5. Les forgerons

A l'arrivée des premiers Européens, les forgerons maîtrisaient déjà une technique sophistiquée.

Le forgeron jouissait d'une considération différente selon les régions, mais les habitants du village lui témoignaient, quoique de mauvaise grâce, un respect dicté par la crainte. Le forgeron, qui travaillait toujours avec le feu et fabriquait des masques, des bibelots, des faucilles et des couteaux, était parfois soupçonné d'être sorcier ou guérisseur. Il occupait bien souvent des fonctions importantes. C'était lui qui circoncisait les jeunes garçons et il était souvent à la tête des groupements d'hommes. Les femmes de forgeron (dans certains villages les sages-femmes) pratiquaient les excisions sur les jeunes filles et avaient la réputation, notamment au Mali, d'être d'habiles potières. Les rythmes consacrés aux forgerons sont étudiés dans le chapitre «Initiation».

Afrikanische Musik und Rhythmus

Zur Funktion der Musik in Afrika

Anders als in der westlichen Welt ist die Musik in Afrika weder eine Kunstform noch wird sie wegen ihres Genuß - oder Unterhaltungswertes gepflegt. In Afrika ist Musik eine Lebensform. Sie hatte früher wie heute eine Fülle von gesellschaftlichen und kulturellen Bezügen und Bedeutungen. Sie ist Ausdruck von Lust und Lebensfreude bei Festen und Hochzeiten, von Gehobenheit und Stolz bei feierlichen Anlässen, von Ergriffenheit bei religiösen Handlungen, von Gemütlichkeit am häuslichen Herd, von der Kraft reiner Liebe, und von der Schaffenskraft oder vom Kampfesmut. (vgl. Mbabi Katanga, S. 192)

Die traditionelle Musik ist lebendiges Beispiel des kulturellen Erbes von Afrika. Sie wurzelt in jahrhundertealten Sitten, Bräuchen und Vorstellungen.

Musik ruft die Geister der Ahnen, sie begleitet mündliche Geschichtsüberlieferung, Erzählungen, Dichtung, Stammbäume, Sprüche und Legenden. Musik ist allgegenwärtig im afrikanischen Leben. Sie begleitet Tätigkeiten wie Landarbeit, Fischfang, Jagd und Handwerk. Jeder Lebensabschnitt - Geburt, Kindheit, Pubertät, Hochzeit, Begräbnis - vollzieht sich zu Musik.

Für Chernoff (Vgl. Chernoff: *Rhythmen der Gemeinschaft*) gibt es zwei wesentliche Merkmale in der afrikanischen Musik. Erstens lädt sie zum Mitmachen ein. Künstler und Publikum sind nicht voneinander getrennt. Alle Anwesenden sind mit Singen, Händeklatschen und Tanzen beteiligt. Zweitens erfüllt sie eine soziale Aufgabe.

Sie existiert nicht um ihrer selbst willen, sondern ist als „positiver Einfluß an vielen wichtigen Stellen im Leben des Einzelnen und der Gemeinschaft präsent."

Auch in Guinea wurde die traditionelle Musik mündlich überliefert, von Generation zu Generation weitergegeben und entwickelt.

Es gibt vier kulturelle Einflußbereiche, die die traditionelle Musik in Guinea prägten:

1. Die auf das Königreich Mali zurückgehende höfische Musik, die mit der Kora als wichtigstem Instrument interpretiert wird.

African Music and Rhythms

The Function of Music in Africa

Unlike in the Western world, in Africa, music is neither an art form nor is it played for its pleasure or entertainment value. In Africa, music is part of the way of life. It has always had great social and cultural significance. It is an expression of delight and love of life at festivals and weddings, of elation and pride at ceremonial events, of emotion at religious ceremonies, of coziness at the domestic hearth, of the power of pure love, and of creative power or courage (see Mbabi Katanga, page 192).

Traditional music is a lively example of the cultural heritage of Africa. It has its roots in centuries-old customs, rituals and ideas. Music summons the spirits of the ancestors; it accompanies the rendering of oral history, stories, poetry, family trees, proverbs and legends. Music is omnipresent in African life. It accompanies activities such as farming, fishing, hunting and crafting. Each segment of life - birth, childhood, puberty, wedding, funeral - is accompanied by music.

For Chernoff, there are two essential characteristics of African music. First, it invites people to participate. Musicians and audience are not separated from each other. Everyone present participates by singing, clapping hands, and dancing. Second, music fulfills a social function. It exists not for itself but represents a "positive influence at many important events in the life of the individual and society at large." (See Chernoff: *Rhythmen der Gemeinschaft.*)

Also, in Guinea, traditional music is handed down orally from generation to generation and, in the process, has evolved.

There are four main cultural influences that shaped the traditional music of Guinea:

1. Court music, played principally on kora, of the Mali Empire.
2. Music of the mountain region (Fouta Djallon), which was melancholy and had a very religious character.
3. Music of the coastal region, which tells of the life of the fishermen and farmers, and is described as "spontaneous."

Musique et rythmes africains

La fonction de la musique en Afrique

Contrairement à l'Occidental, l'Africain ne considère pas la musique comme un art ou comme un divertissement que l'on écoute pour le plaisir. En Afrique, la musique a depuis toujours une grande signification culturelle et sociale. Elle exprime le bonheur et la joie de vivre dans les fêtes et les mariages, la distinction et la fierté à des occasions plus solennelles, l'émotion pendant les cérémonies religieuses, le bien-être autour du feu ou la force de la pureté de l'amour, ainsi que l'énergie créatrice ou l'héroïsme.

La musique traditionnelle est l'exemple vivant de l'héritage culturel de l'Afrique. Elle plonge ses racines dans des rites, des coutumes et des idées centenaires, elle invoque les esprits des ancêtres, elle accompagne les récits historiques, les contes, les poèmes, les arbres généalogiques, les proverbes et les spectacles.

La musique est omniprésente dans la vie africaine. Elle accompagne le paysan dans son champ, mais aussi le pêcheur, le chasseur ou l'artisan. Chaque période de la vie - naissance, enfance, puberté, mariage, enterrement - s'accomplit en musique.

La musique africaine possède deux caractéristiques. Tout d'abord, elle invite tout un chacun à participer. Le public et les musiciens sont mêlés. Tout le monde chante, tape dans ses mains et danse. Deuxièmement, elle remplit un rôle social. La musique n'existe pas pour elle-même, elle «exerce une influence positive à beaucoup de moments de la vie de l'individu et de la communauté».

En Guinée aussi, la musique traditionnelle est transmise oralement de génération en génération et connaît un processus d'évolution.

Elle fut soumise à quatre influences culturelles :

1. La musique de cour de l'ancien Empire du Mali, principalement jouée sur la kora.
2. La musique des régions montagneuses (Fouta Djallon), mélancolique et à caractère très religieux.

2. Die Musik der Gebirgsregion (Fouta Djallon), die melancholisch war und einen sehr religiösen Charakter hatte.
3. Die Musik der Küstenregion, die vom Leben der Fischer und Bauern erzählt und als "spontan" beschrieben wird.
4. Die Musik aus den bewaldeten Regionen Guineas, eine polyphone Musik, die vielfach mit Masken und Initiation in Verbindung stand. (Quelle: Festschrift Nationalfestival 1975)

Die traditionelle Musik hat immer Gesang und Rhythmus. Dazu gehört der Tanz. Obgleich ihre rhythmische Komplexität und Vielfalt frappierend ist, ist die Musik der Malinké keineswegs nur Trommelmusik. Wie bereits erwähnt sind die Kora und das Balafon wichtige Instrumente der Griots. Flöten, das Namabudu, das Bolon, die Schlitztrommel Krin, das Tam Tam des Wassers oder Dji Dunun. Verschiedenste Rasseln aus Kürbissen, z.B. Djabara, Fruchtschalen oder Metall seien hier nur erwähnt, sie sind an anderen Stellen ausführlich beschrieben worden.

Uns beschäftigen im folgenden Kapitel die Trommeln, die zusammengehörend das traditionelle Trommel- Ensemble der Malinké bilden:

Die Djembé, als Solo - und Begleitinstrument, und die Dunun (Baßtrommeln), die (fast) immer als 3- er Set in verschiedener Größe zusammenspielen und zu denen jeweils eine eiserne Glocke gehört. Mamady sagt über die Bedeutung der Djembé:

Die Djembé und ihre Rhythmen verkörpern ein ganzes Leben - sie leben wie wir.

Die traditionellen Rhythmen stellen dar, was und wie wir denken und leben. Ohne die traditionellen Rhythmen existiert unsere Geschichte nicht!

Wenn ein Bauer sein Feld bestellen will, sind die entsprechenden Rhythmen dabei, seit Jahrhunderten. Die Rhythmen sind genauso Bestandteil der Realität wie die Handlung selbst. Traditionelle Rhythmen sind eine Art zu leben, sie sind Teil unseres Lebens. Ob es um Heirat, Beschneidung oder Masken geht, die Rhythmen sind dabei, so wie die Dinge im täglichen Leben passieren. Immer ist der Rhythmus da. Der traditionelle Rhythmus repräsentiert das Leben. Er drückt aus, was man tut, tun will oder

4. Music from the forest region of Guinea, a polyphonic music often linked to masks and intitiations. (Source: Commemorative Publication for the National Festival, 1975)

Traditional music always incorporates songs, rhythms and dance. Even though its rhythmic complexity and diversity is astonishing, the music of the Malinke consists not only of drums. As mentioned before, the kora and bala are important instruments used by the griots. The flutes, the namabudu, the bölön, the krin (slit drum), the water drum (dji dunun), and several different rattles made from gourds (e.g., djabara, and bowls made of fruit or metal) are only mentioned briefly here, and are described in more detail elsewhere.

In the following chapter, we will present the drums which together form the traditional drum ensemble of the Malinke: the djembé, a solo and accompanying instrument; and the dunun (bass drums) that (almost) always are played together in a set of three, each one of a different size, and each of which has an iron bell attached.

I asked Mamady about the significance of the djembé, and he said:

The djembé and its rhythms have a life - they live like we do.

The traditional rhythms represent what and how we think and live. Without the traditional rhythms our history would not exist!

For centuries, the same rhythms have accompanied the farmer as he cultivates his field. The rhythms are as much part of reality as the acts themselves.

Traditional rhythms are a living art and an integral part of our existence. Whether it is a wedding, a circumcision or a mask, the rhythms are always there, inseparable from everyday life.

Dji Dunun

3. La musique des régions côtières, dite «spontanée», qui raconte la vie des pêcheurs et des paysans.
4. La musique de la Guinée Forestière, une musique polyphonique, étroitement liée aux masques et aux initiations.

Rythmes et chants, de même que la danse, sont toujours présents dans la musique traditionnelle. Quelles que soient la complexité et la diversité de ses rythmes, la musique des Malinké n'est jamais exclusivement une musique de percussion. Le bala et la kora sont des instruments importants pour les griots. Les flûtes, le namabudu, le bölön, le krin (un tambour à fente), le tambour d'eau, (dji dunun), ainsi que les différents hochets faits de calebasses, comme par exemple le djabara, de coques de fruits ou de métal, ne sont ici que brièvement mentionnés et seront décrits plus loin.

Dans le chapitre suivant, nous verrons les tambours qui composent l'ensemble de tambours traditionnel des Malinké : le djembé, instrument de solo ou d'accompagnement, et les dunun, dont on associe (presque) toujours trois modèles de tailles différentes et pourvu chacun d'une cloche de fer. J'ai demandé à Mamady la signification du djembé :

Le djembé et les rythmes incarnent toute une vie, ils vivent comme nous.

Les rythmes traditionnels reflètent ce que nous pensons et vivons, et comment nous pensons et vivons. Notre histoire n'existerait pas sans les rythmes traditionnels.

Depuis des siècles, les mêmes rythmes accompagnent le paysan qui ensemence son champ.

Les rythmes font partie de la réalité, au même titre que les choses que nous faisons. Les rythmes traditionnels sont un art de vivre et font partie intégrante de notre vie. Qu'il s'agisse de mariage, de circoncision ou de masque, les rythmes sont toujours présents, indissociables de la vie quotidienne. Le rythme est toujours là. Le rythme traditionnel représente la vie. Il exprime ce que l'on fait, ce que l'on veut faire ou ce que l'on a fait. On ne peut pas exprimer sa joie en Afrique sans le rythme. Et notre vie offre de nombreuses occasions de nous réjouir, comme la naissance d'un enfant, par exemple, la fin du Ramadan, la récolte, la pêche, etc.

Nous devons préserver les rythmes traditionnels et les protéger des

getan hat. In Afrika gibt es keine Äußerungen der Freude ohne Rhythmus. Und in unserem Leben gibt es viele Gelegenheiten sich zu freuen, z.B. wenn ein Kind geboren wird, beim Ende vom Ramadan, beim Ernten, Fischen, usw.

Wir müssen die traditionellen Rhythmen bewahren und von modernen Einflüssen befreien. Damit spreche ich den modernen Rhythmen ihre Berechtigung nicht ab! Sie werden heute auch bei vielen Festen zum Tanzen gespielt, aber sie sollten nicht vermischt werden.

Aus Mamadys Fundus an Rhythmen haben wir 62 ausgewählt.

Für die Auswahl waren verschiedene Aspekte wichtig:

1. Die Beschreibung von Rhythmen, die heute kaum oder gar nicht mehr gespielt werden und durch ihre besonderen Bedeutungen das traditionelle Leben im Dorf illustrieren.
2. Rhythmen, die heute populär sind und bei vielen Festen gespielt werden, deren ursprüngliche Bedeutung aber auch manchen afrikanischen Musikern selbst nicht mehr bekannt ist.
3. Rhythmen, die sich gut zum Unterrichten eignen (Tam-Tam Mandingue).

Traditional rhythm represents life itself. It expresses what one does, wants to do, or has done. In Africa, there are no expressions of joy without rhythm. And we have many opportunities to be joyful in our lives, for instance, when a child is born, at the end of Ramadan, at harvest time, and when fishing, among others.

We have to preserve the traditional rhythms and to protect them from modern influences. That does not mean I contest the legitimacy of modern rhythms! Now. modern rhythms are also played at many festivities where the people dance, but those old and new rhythms must not be mixed.

From the large number of rhythms that Mamady knows, we have selected sixty-two for this book.

Different factors were important in the selection, as follows:

1. Rhythms which are not, or are rarely, played today, and which, through their specific meaning, illustrate traditional life in the village.
2. Rhythms that still are popular now and are played at many festivities, but whose traditional meaning is lost, even on some African musicians.
3. Rhythms that are especially suitable for teaching (Tam-Tam Mandingue).

influences modernes. Je ne conteste pas la légitimité des rythmes modernes ! On danse maintenant sur des rythmes modernes dans beaucoup de fêtes, mais ils ne devraient pas se mélanger.

Parmi les nombreux rythmes conus par Mamady, nous en avons sélectionné soixante-deux selon des critères précis.

1. Rythmes qui ne sont plus ou pratiquement plus joués, et dont la signification particulière illustre la vie traditionnelle au village.
2. Rythmes actuellement populaires et joués dans de nombreuses fêtes, mais dont la signification originelle est inconnue de certains musiciens africains eux-mêmes.
3. Rythmes qui se prêtent particulièrement bien à l'apprentissage (Cours Tam-Tam Mandingue).

Die Instrumente

Die Djembé

Die Djembé ist eine kelchförmige Trommel, die in einem Stück aus einem ausgehöhlten Baumstamm gefertigt wird. Sie wird mit einem geschorenen Ziegenfell bespannt. Der Grad der Spannung durch die Schnüre bestimmt die Tonhöhe, wobei die Djembé des Solospielers meist deutlich höher gespannt ist, als die Begleitdjembén.

Die Djembé wird mit den Händen gespielt, eine Differenzierung der Klänge wird durch verschiedene Anschlagsarten und die Handstellungen erreicht. Ihr Klangspektrum ist vielfältig und reicht von einem tiefen Baß (in der Mitte) zum mittleren „Tone" bis zu hellen, metallischen „Slaps" am Rand. Jeder Djembésolist prägt seine eigene, virtuose Spielweise aus und fügt den drei Grundklängen weitere Klangfarben hinzu.

Am Fellrand werden bis zu drei aus Blech und Draht gefertigte Rasseln („Ohren", oder „Sèssè") angebracht, die entweder durch die Erschütterung mitschwingen oder auch direkt mit den Händen angespielt werden.

Für Mamady ist die Djembé ein *Instrument der Freude, für alle Zeiten und für immer und alles.*

Die Djembé ist in Guinea allbekannt. Die Djembé provoziert Freundschaft und Liebe, sie unterstützt und ermutigt die Arbeiter auf dem Feld. Sie ist ein Instrument das spricht: zu Männern, Frauen, Kindern, Jugendlichen und Alten. Sie ist ein Instrument der Kommunikation, zwischen Dörfern, Regionen, Ländern, ja sogar Kontinenten. Die Djembé ist universell. Sie spricht jede Sprache und sie spricht zu jedem in seiner Sprache, weil alle Menschen auf Rhythmus reagieren.

Die heutige Form der Djembé hat sich wahrscheinlich aus dem Mörser entwikkelt, *das sagen jedenfalls die alten Leute und mein Meister aus Balandugu, möge er ruhen in Frieden.*

Mamady erinnert sich an folgende Szenen:

Früher haben die Schmiede die Trommeln gebaut. Die Zeremonien, die mit dem Bau einer Djembé einhergingen, wurden noch bis vor etwa 20 Jahren durchgeführt. Da wurde die Djembé nur

The Instruments

Djembé

This is a goblet-shaped drum made in one piece from a hollowed out tree trunk. It is covered with a shaved goatskin. The degree of the tension on the skin is regulated with the rope that attaches it to the wood, and the tension also regulates the pitch of the drum. The djembé of the soloist is generally tuned to a higher pitch than the accompanying djembés.

The djembé is played with the hands, and different tonalities are achieved through different hand positions and the manner in which one strikes the skin. The spectrum of tonality is extensive, from a deep bass (in the center) to the middle "tone" to the light, metallic "slap," near the edge. Every djembé soloist develops his own style of virtuousity and adds new tones to the three basic ones.

Up to three rattles, made of sheet metal and wire ("ears" or "sèssè"), are attached to the edges of the drum. These either vibrate with the rhythm of the drum or are shaken directly by hand.

For Mamady, the djembé is an *instrument that expresses joy, and that can be played anytime, anywhere and for any occasion.*

Balandugu
Januar / January / Janvier
1999

Les instruments

Djembé et dunun

Le djembé est un tambour en forme de coupe, taillé en une seule pièce dans un tronc d'arbre évidé, sur lequel on tend une peau de chèvre rasée. La tension de la peau, et ce faisant la hauteur du son, est réglée avec des cordes. Le djembé du soliste a généralement une tonalité beaucoup plus haute que les djembé d'accompagnement.

On joue du djembé avec les mains et on obtient des sonorités différentes selon la position des mains et la manière dont on frappe. Le spectre est très étendu, allant de la basse profonde (au centre) jusqu'au «claqué» métallique et clair sur le bord, en passant par les «tons» ou «claques» intermédiaires. Chaque soliste développe son propre style avec virtuosité, ajoutant de nouveaux timbres aux trois tonalités de base.

On fixe sur le bord de la peau jusqu'à trois bruiteurs de tôle ou de fil de fer («oreilles» ou «Sèssè») qui vibrent avec le tambour ou que l'on peut frapper avec les mains.

Pour Mamady, le djembé est un *instrument exprimant la gaieté, que l'on peut jouer de tout temps, en tous lieux, et en toutes occasions.*

Le djembé est connu de tous en Guinée. Il favorise l'amitié et l'amour, il encourage le travailleur dans les champs. C'est un instrument qui parle aux hommes, aux femmes, aux enfants, aux adolescents et aux vieillards. C'est un instrument de communication entre les villages, les régions, les pays et même les continents. Le djembé est universel. Il parle toutes les langues et parle à chacun dans sa langue parce que tous les hommes réagissent au rythme.

La forme actuelle du djembé vient probablement du mortier, c'est du moins ce que disent les vieillards, mais également mon maître. Paix à son âme.

Mamady se souvient des rites qui accompagnaient la fabrication d'un djembé, rites qui étaient pratiqués il y a encore une vingtaine d'années.

On ne faisait fabriquer un djembé que pour ses propres besoins, et en aucun cas dans le but de le vendre. Il ne serait venu à personne l'idée de demander de l'argent pour fabriquer un djembé.

für den eigenen Gebrauch gebaut. Es gab kein kommerzielles Interesse wie heute. Es wäre nie jemand auf die Idee gekommen für den Bau einer Djembé Geld zu nehmen. Der Dorftrommler ging zum Schmied, überreichte ihm zehn Kolanüsse und bat ihn um eine neue Djembé. Der Bau einer Djembé war Ehrensache.

Zunächst einmal wurde vor dem Baum, der gefällt werden sollte, getrommelt, getanzt und gesungen. In Guinea ist das meistens der Lenkebaum. Der Schmied und seine Begleiter bringen dem Baum Kolanüsse, um dem Geist des Baumes zu sagen, daß er auserwählt wurde, und um sich gleichzeitig zu entschuldigen. Wenn der Baum gefällt ist, wird die äußere grobe Form herausgearbeitet, danach der Körper ausgehöhlt. Eine weitere Zeremonie gibt der Djembé ihre Stimme: wenn alle Holzarbeiten fertig sind und das erste Fell aufgezogen wird. Ganz früher war es das Fell der

The djembé is known all over Guinea. It provokes friendship and love, and also supports and encourages the workers in the fields. It is an instrument that speaks to men, women, children, adolescents, and old people. It is an instrument of communication between villages, regions, countries, and even continents. The djembé is universal. It speaks all languages, and it talks to everyone in his own language because all human beings respond to rhythm.

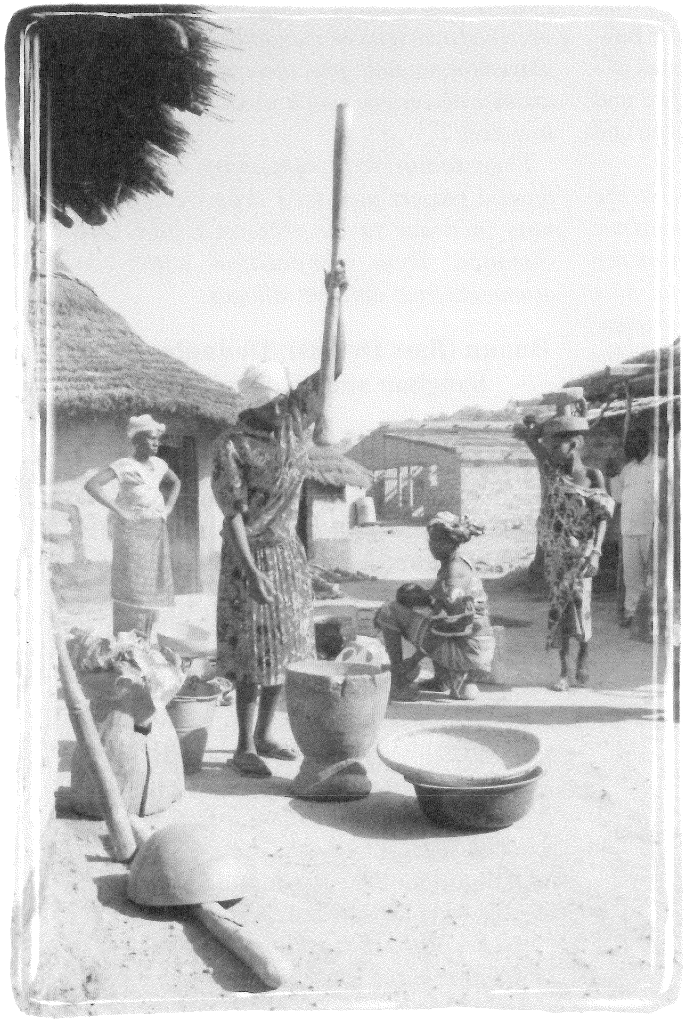
The actual form of the djembé probably evolved from the mortar, at least that is what the old people and my master from Balandugu say. May he rest in peace.

Mamady remembers the following scenes:

In the past, the drums were made by the blacksmiths. The ceremonies accompanying the making of a djembé where still conducted as recently as 20 years ago. At that time, the djembé was

Autrefois, c'était le forgeron qui fabriquait les tambours. Le joueur de djembé du village allait le voir, lui donnait dix noix de cola et lui demandait de fabriquer un nouveau djembé, ce que le forgeron considérait comme un honneur.

On allait tout d'abord voir l'arbre qui allait être abattu, le plus souvent un lenke, et on dansait, chantait et jouait du tambour à son pied. Le forgeron et les gens qui l'accompagnaient offraient des noix de cola à l'arbre pour faire savoir à l'esprit de l'arbre qu'il avait été élu, mais aussi pour s'excuser de l'abattre. L'arbre abattu, on taillait grossièrement la forme extérieure du djembé, puis on l'évidait. Au cours d'une autre cérémonie, une fois le travail du bois achevé, on donnait sa voix au djembé en posant la première peau. On utilisait il y a très longtemps la peau de l'antilope, on prit par la suite des peaux de chèvre.



Frau beim Getreidestampfen mit dem Mörser / Woman Pounding at the Mortar / Femme pilant au mortier

Antilope, später wurden Ziegenfelle genommen. Zum Schluß wird die Djembé gespannt, und wenn sie dann zum erstenmal gespielt wird, gibt es wieder eine Zeremonie, die ihr die Sprache verleiht.

Es ist auch heute noch üblich, daß Djembéspieler ihrer Djembé Kolanüsse geben um beschützt zu sein, z.B. vor der Konkurrenz zwischen Spielern aus verschiedenen Dörfern.

Die Dunun (Baßtrommeln) Dununba, Sangban und Kenkeni

Jede Baßtrommel hat einen zylindrischen Körper, der ebenfalls in einem Stück aus einem Baumstamm herausgearbeitet wird. Sie werden an beiden Enden mit Kuhfellen bespannt. Der Musiker schlägt mit einer Hand mit einem Holzstock auf das Fell, während er mit der anderen Hand mit einem Metallstäbchen eine Eisenglocke spielt, die auf der Baßtrommel angebracht ist.

Für die Fellseite gibt es zwei Klangfarben: einen offenen und einen abgedämpften Ton, für den letzteren wird der Stock auf das Fell gedrückt. Die Baßtrommeln haben drei verschiedene Größen, die größte ist auch die tiefste und wird Dununba, die mittlere Sangban und die kleine Kenkeni genannt.

Das Herz eines Rhythmus ist die Sangban. In manchen Regionen wird nur die Sangban gespielt, zusammen mit der Tama (talking drum). Manchmal hört man Sangban und Dununba zusammen, in manchen Dörfern alle drei zusammen. (Es hängt auch davon ab, wieviele Musiker da sind.) Die Dununba gibt dem Rhythmus Kraft und Hitze, und die große rhythmische Dimension.

Die Kenkeni vervollständigt und verfeinert die Baß - Melodie und gibt noch eine andere Klangfarbe hinzu.

Die Glocken bringen nochmal eine andere Farbe in den Rhythmus. Sie füllen den Raum zwischen den Schlägen auf dem Fell. Die Glockenstimme spielt eine sehr wichtige Rolle für den Malinkérhythmus, auch sie gibt dem Spieler und Hörer Orientierung (guideline) und bringt eine rhythmische Verfeinerung in die Gesamtheit der Trommelstimmen. Der Musiker hat die Möglichkeit, die Glockenstimmen frei zu variieren.

Es wird allerdings nicht in allen Regionen mit der Glocke gespielt, und es gibt meines Wissens nach nur zwei Regionen mit der Glocke gespielt, und es gibt meines Wissens nach nur zwei Re-

built only for one's own private use. Unlike today, there was no commercial interest. Nobody would ever have thought to take money for the making of a drum. The village djembé player went to the blacksmith, gave him ten cola nuts, and asked him to make a new djembé. The blacksmith considered the making of such a drum an honor.

First of all, they would go to see the tree that was to be cut. This tree most often would be a "lenke" tree, and they would dance, sing and drum before it. The blacksmith and his companions would bring cola nuts to the tree in order to tell the spirit of the tree that it had been chosen, and, at the same time, apologize for the cutting. After the tree had been cut, the outer rough form of the drum would be carved, then the body would be hollowed out. Another ceremony would give the djembé its voice after all the woodwork had been done and the first skin was mounted. A long time ago, this was the skin of an antelope, later goatskin was used. Finally, the djembé's skin would be stretched and tightened, and when it was played for the first time, there would be another ceremony, which would give it its voice.

Even today, it is customary that djembé players give their drums cola nuts in order to be protected, for instance, from competition with drummers from different villages.

Dunun (Bass Drums): Dununba, Sangban and Kenkeni

Each dunun has a cylindrical body, which is also carved in one piece from a tree trunk. On both ends, it is covered with cowhide. The musician strikes the drum with a wooden stick that is held in one hand, while the other hand simultaneously holds a metal stick that is used to strike an iron bell attached to the side of the dunun.

The skin of the drum has two tones: open and muffled tone. For the latter, the wooden stick is pushed down on the skin. Dunun come in three different sizes: the biggest is also the deepest and is called dununba; the middle one, sangban; and the smallest, kenkeni.

The heart of a rhythm is the sangban. In some regions, they play only the sangban, along with the tama (talking drum). Sometimes, one hears sangban and dununba together, and, in other

Finalement, on tendait la peau du djembé et on en jouait la toute première fois au cours d'une cérémonie qui lui donnait son langage.

Il est courant, aujourd'hui encore, qu'un joueur de djembé donne des noix de cola à son instrument pour s'assurer sa protection contre, par exemple, la concurrence de batteurs d'autres villages.

Les dunun : dununba, sangban et kenkeni

Le dunun tout comme le djembé, est taillé en une pièce dans un tronc d'arbre, mais il est de forme cylindrique et tendu de peaux de vache à ses deux extrémités. D'une main le musicien tape sur la peau avec un bâton, alors que l'autre tape avec une baguette métallique sur une cloche en fer fixée sur le tambour.

La peau a un timbre clair, mais on peut en tirer un timbre plus étouffé en appuyant dessus avec le bâton. Il existe trois tailles de dunun. Le plus grand, qui est aussi celui qui a la tonalité la plus sourde, est le dununba. Le plus petit est le kenkeni, et le moyen le sangban.

Le sangban est le cœur du rythme.Dans certaines régions, on ne joue que du sangban, accompagné par le tama (tambour d'aisselle). Ailleurs, on joue parfois du sangban avec le dununba, alors que dans d'autres villages on joue les trois ensemble. (Cela dépend aussi du nombre de musiciens). Le dununba donne au rythme sa puissance et sa chaleur, ainsi que sa grande dimension rythmique.

Le kenkeni complète et affine la mélodie de la voix de basse en ajoutant un autre timbre.

Les cloches donnent une autre sonorité au rythme et comblent les espaces entre les battements sur la peau. Les jeux de timbres jouent un rôle très important dans les rythmes des Malinké. Ils guident les musiciens et les auditeurs et apportent une finesse rythmique dans l'ensemble des voix des tambours. Le musicien peut faire varier à son gré les jeux de timbres.

On n'utilise toutefois pas les cloches dans toutes les régions, et, pour autant que je sache, il n'y a que deux régions, celles de Kurussa et de Kankan, dans lesquelles les trois tambours sont joués avec les cloches. A Siguiri, le kenkeni

gionen, in denen alle drei Baßtrommeln Glocken haben. Das sind die Regionen um Kurussa und Kankan. In Siguiri ist manchmal die Kenkeni ohne Glocke und in Mandiana gibt es (traditionell) gar keine Glocken.

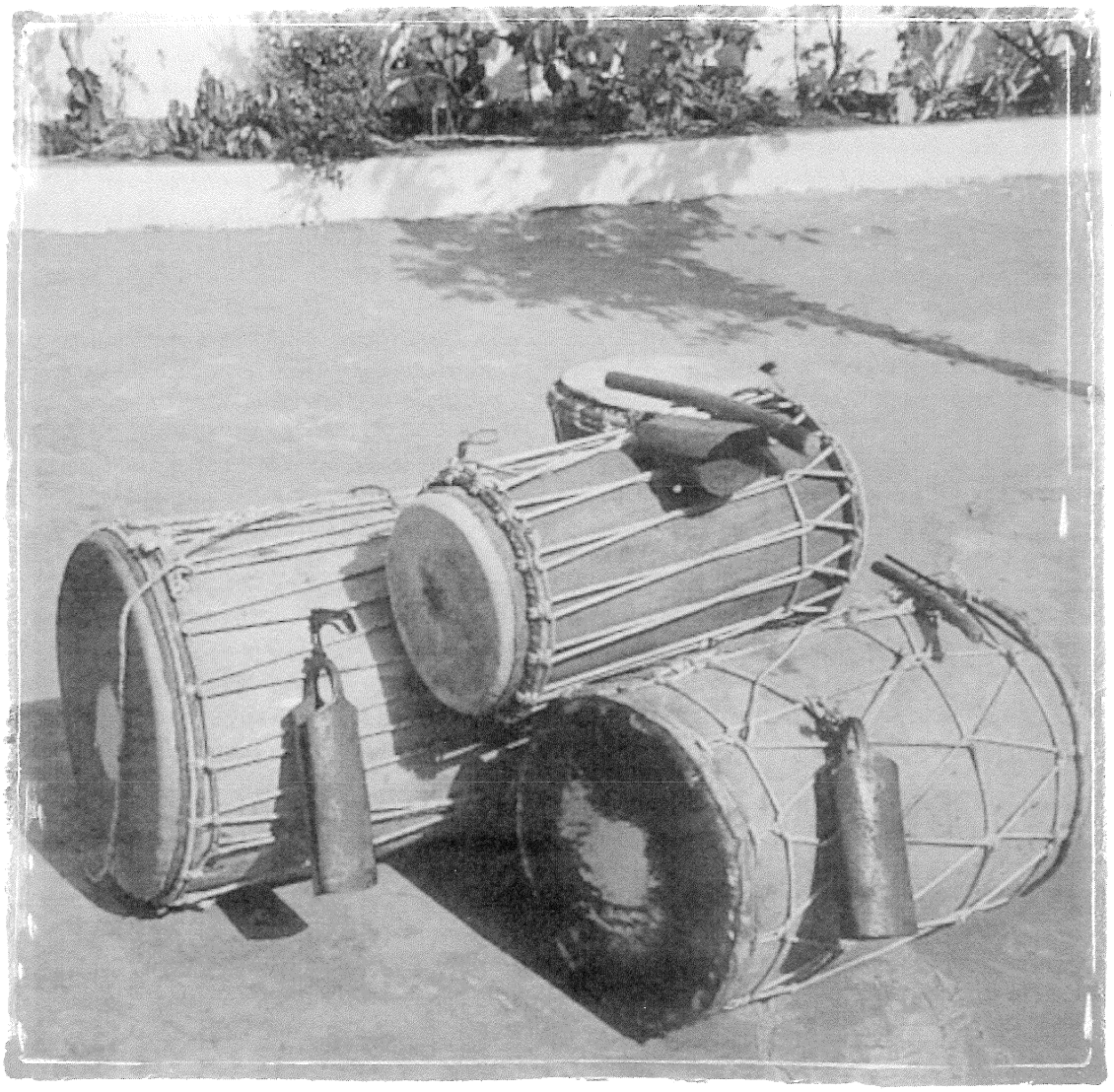
villages, they play all three together. (This also depends on how many musicians are present.) The dununba gives power and heat to the rhythm, as well as adding its great rhythmic dimension.

The kenkeni completes and refines the bass melody and adds another tone.

The bells bring another range of tonality into the rhythm, and they fill the space between the beats on the drum. The voice of the bell plays a very important part in Malinke rhythms. It guides the drummer and listener, and brings a rhythmic refinement to the ensemble of drum voices. The musician may freely vary the bell voices.

However, bells are not played in all regions, and, to my knowledge, there are only two areas where all three bass drums have bells. These are the regions of Kurussa and Kankan. In Siguri, sometimes the kenkeni has no bell, and, in Mandiana, there are (traditionally) no bells at all.

est parfois joué sans cloche, et à Mandiana, on ne joue, par tradition, jamais avec des cloches.



Dunun

Mamady Keïta, ein Meistertrommler der Malinkétradition

Musikalische Biographie

Mamady wurde 1950 in Balandugu, einem kleinen Dorf im Nordosten Guineas in der Region Wassolon geboren. Sein Bruder Fadjimba erzählt, daß es im August viel geregnet hat zur Zeit seiner Geburt.

Balandougou ist ein kleines, ruhiges Dorf, das von der Landwirtschaft lebt. Die Frauen treiben auch ein wenig Handel mit Gemüse, Stoffen, usw.

Mamady erzählt:

Zur Zeit meiner Geburt war das Dorf unter kolonialer Regierung. Wir Kinder hatten Angst vor den Kolonisatoren, denn sie kamen mit ihren Jeeps und nahmen größere Jungen einfach mit - sie wurden verschleppt in die französische Armee - einige haben wir nie wieder gesehen.

Meine Mutter Nassira war die erste Frau meines Vaters Toumani Keïta. Mein Vater war ein Jäger und Pflanzenkenner.

Ich wurde als siebtes Kind auf unserem Hof geboren, zu dem mehrere Häuser gehörten. In einem der Häuser lebte die zweite Frau meines Vaters, Welende. Mein Vater starb, als ich sieben war. Da gab es eine große Zeremonie, zu der alle Jäger aus der Gegend kamen.

Man hat mir von Anfang an erzählt, daß ich als Trommler geboren wurde. Meiner Mutter wurde von einer Wahrsagerin schon vor meiner Geburt angekündigt, daß ihr Sohn in allen vier Himmelsrichtungen auf der Welt bekannt sein würde. Meine Begabung zeigte sich schon sehr früh, in dem ich auf allem, was ich finden konnte rhythmisch herumklopfte. Das hat dann dazu geführt, daß ich schon mit zwei Jahren eine eigene kleine Djembé bekommen habe, von der ich mich nie trennte. Ich nahm sie sogar mit ins Bett.

Richtig spielen lernte ich mit fünf Jahren, denn meine Eltern haben mich zu dem Djembéfola des Dorfes in Ausbildung gegeben.

Mein Meister Karinka Djan Conde war kein berühmter Musiker. Er lebte als Bauer ganz unspektakulär im Dorf. Aber er war ein richtiger Meister, der die Tradition und die Magie des Instumentes

Mamady Keïta Master Drummer of the Malinke Tradition

A Musical Biography

Mamady was born in 1950 in Balandugu, a small village in Northeast Guinea, in the Wassolon region. His brother, Fadjimba, says that it rained a lot the August that Mamady was born.

Balandugu is a small, quiet village whose inhabitants are peasants and earn their livelihood by farming. The women also do a little trading in vegetables, fabrics, and other goods.

Mamady says:

At the time when I was born, the village was under colonial rule. We children were afraid of the colonizers. They came with their Jeeps and without explaining took the older boys with them, and forcibly enlisted the boys in the French Army. Some of them, we never saw again.

My mother, Nassira, was the first wife of my father, Toumany Keïta. He was a hunter and knew plants very well.

I was born the seventh child on our farm, which consisted of several houses. In one of the houses, lived Welende, the second wife of my father. He died when I was four years old. There was a great ceremony, and all the hunters from the region attended.

As long as I can remember, I have been told that I was born to be a drummer. Before my birth, a soothsayer had announced to my mother that her son would be well known all over the world. My talent was evident from a very young age, since I always rhythmically tapped on everything that I could find. When I was two years old, I was given my first little djembé, which I always had with me. I even took it to bed with me.

When I was five years old, my parents took me to the djembéfola of the village for instruction and training.

My master, Karinka Djan Condé, was not a famous musician. He lived as a simple farmer in our village. But he was a true master who had practiced the tradition and the magic of this instrument for many years. A master, especially a master of the djembé, must master all rhythms and know exactly when each is played and why. There are also some sounds of the djembé that a

Mamady Keïta, un Maître du djembé de la tradition malinké

Biographie musicale

C'est à Balandugu, un petit village de la région du Wassolon, dans le nord-est de la Guinée, que Mamady vit le jour en 1950. Fadjimba, son frère, raconte qu'il pleuvait beaucoup en ce mois d'août, au moment de sa naissance.

Balandugu est un petit village tranquille à vocation agricole, dans lequel les femmes font également un peu le commerce des légumes, des étoffes, etc.

Ecoutons ce que nous en dit Mamady:

A l'époque de ma naissance, le village était sous administration coloniale. Nous autres, les enfants, avions peur des colonisateurs. Ils arrivaient avec leurs jeeps et emportaient tout simplement avec eux les garçons les plus âgés pour les enrôler de force dans l'armée française. Certains d'entre eux ne sont d'ailleurs jamais revenus.

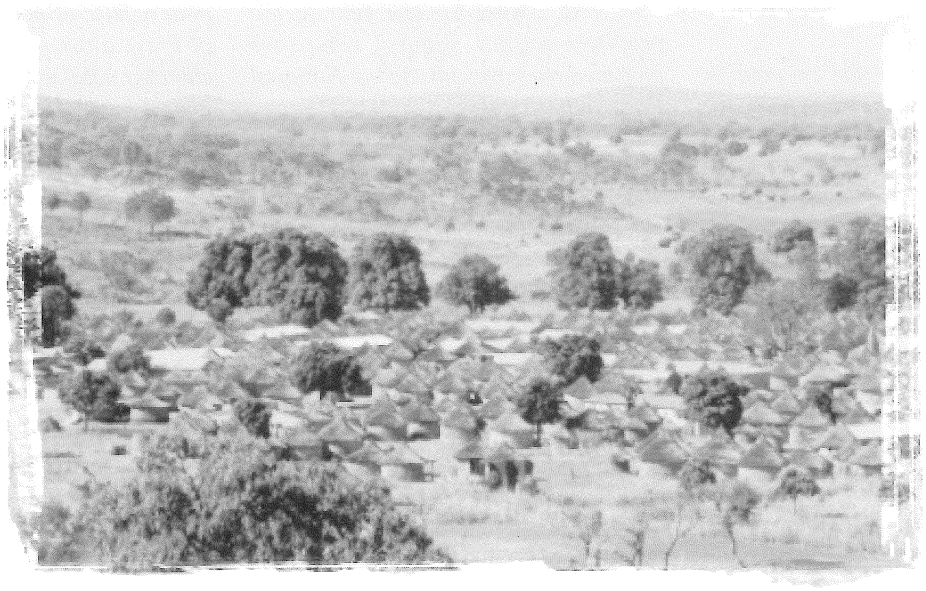
Nassira, ma mère, était la première femme de mon père, Toumany Keïta. Mon père était chasseur et connaissait très bien les plantes.

J'étais le septième des enfants de la ferme qui comptait plusieurs maisons. Dans une autre maison habitait Welende, la deuxième femme de mon père. Mon père mourut quand j'avais sept ans. On organisa à cette occasion une grande cérémonie à laquelle prirent part les chasseurs de toute la région.

On me dit dès mon plus jeune âge que je serais percussionniste. Une voyante avait prédit à ma mère, avant même ma naissance, que son fils serait connu aux quatre coins du monde. Mon talent s'exprima très tôt par le fait que je tapais en rythme sur tout ce qui me tombait sous la main. Et c'est ainsi qu'à deux ans, on me donna mon tout premier petit djembé dont je ne me séparais jamais. Je le prenais même avec moi dans mon lit.

Quand j'eus atteint l'âge de cinq ans, mes parents me confièrent au djembéfola du village pour qu'il m'apprenne à jouer.

Karinka Djan Condé, mon maître, n'était pas un musicien connu, et il menait au village une petite vie anodine de paysan. Mais c'était un véritable



Balandugu
Januar / January / Janvier 1999

jahrzehntelang praktiziert hat. Ein Meister, oder Djembéfola, muß alle Rhythmen beherrschen, und genau wissen, was wann gespielt wird und warum. Dazu kommen die Sounds der Djembé. und alles das gibt ein Meister nur an einen Schüler weiter, der sich der Djembé voll und ganz hingibt.

Mein Meister kannte die sieben Geheimnisse der Djembé und hat mich damit initiiert: das ist für mich eine große Ehre, und gleichzeitig eine immense Verpflichtung.

Dazu gehört auch wie man Kraft und Präzision im Spiel erlangt und gewisse magische Praktiken, z.B. zum Schutz vor schlechten Einflüssen. Damit muß man hier im Westen, ohne Einbindung in die Tradition, natürlich sehr vorsichtig umgehen.

Mit 10 Jahren spielte Mamady bereits auf jedem Dorffest mit seinem Meister. Inzwischen war das Land unabhängig. Mit 13 Jahren spielte er anläßlich eines offiziellen Besuchs zur Begrüßung des Gouverneurs von Siguiri. Der Gouverneur war so beeindruckt von Mamadys Spiel, daß er dem Direktor der regionalen Ballettgruppe von Siguiri davon erzählte.

Dieser Mann, Balanka Sidiki, wählte für das Musikfestival in Conakry die Musiker aus, und so kam er nach Balandugu, um mich zu suchen. Er sprach mit meinem großen Bruder und der Familie und dem Dorfchef. Die Familie wollte mich nicht weglassen, aber master transmits to only one student, who is devoted, body and soul, to the djembé.

My master knew the seven secrets of the djembé and initiated me into these secrets: that was, and is, a great honor for me, and, at the same time, a big responsibility.

One must also know the virtues of the djembé, which is to say how to achieve strength and precision in playing the drum, and certain magical practices, such as protection against bad influences. Of course, here in the Western world, one has to be very careful with these things, since people are not initiated in this tradition.

By the time Mamady was ten years old, he was playing at his master's side at all the celebrations in the village. In the meantime, the country had gained its independence. When he was thirteen, after he played for the official visit of the governor of Siguiri, the governor was so impressed by Mamady´s drumming that he told the director of the regional ballet group in Siguiri about him.

This man, Mamady continues, *Balanka Sidiki, was charged with selecting the musicians for a music festival in Conakry, and so he came to Balandugu to look for me. He talked with my older brother, my family and the village chief. The family did not want to let me go, but even so I had to get ready. It was like a calling.*

maître qui pratiquait cet instrument depuis des décennies, et il en connaissait la magie et la tradition. Un djembéfola, c'est ainsi que l'on appelle un maître du djembé, doit maîtriser tous les rythmes, et il doit aussi savoir exactement quand et à quelle occasion ils sont joués. Mais il y a aussi les sons du djembé que le maître ne transmet qu'à un seul élève qui s'y consacre corps et âme.

Mon maître connaissait les sept secrets du djembé et il m'a initié à ces secrets : c'était pour moi un grand honneur, mais aussi une lourde responsabilité.

Car il faut aussi connaître les vertus du djembé, c'est-à-dire savoir comment acquérir puissance et précision de jeu, et par là certaines pratiques magiques, comme par exemple le pouvoir de se protéger contre des influences néfastes.

On doit naturellement être très prudent avec de telles pratiques en Occident où l'on n'est pas initié à la tradition.

Dès l'âge de dix ans, Mamady jouait dans toutes les fêtes de village au côté de son maître. Le pays avait entretemps acquis son indépendance. A treize ans, alors qu'il jouait pour la visite officielle d'un gouverneur, celui-ci fut si impressionné par le talent de Mamady qu'il en parla au directeur du ballet régional de Siguiri.

Cet homme, Balanka Sidiki, était chargé de sélectionner les musiciens

ich mußte mich fertigmachen - es war wie eine Einberufung.

So ging ich erst mal für ein Jahr in die Provinzhauptstadt nach Siguiri, wo wir uns auf das große Nationalfestival in Conakry vorbereiteten.

1964 kam ich in die Hauptstadt, und wurde aus insgesamt 500 Musikern und Tänzern für das Nationalballet ausgewählt.

Wir wurden auf die Ile de Loos gebracht und blieben dort neun Monate lang zum Üben zusammen. Jeden Tag spielten wir viele Stunden. In dieser Zeit lernte ich die Rhythmen aus anderen Regionen Guineas kennen.

Wir spielten alle vor einer Kulturkommission, und nach dem Festival gab der Jugend-und Kultur- Minister, er hieß Fodeba Keïta, die Namen der Ausgewählten bekannt.

Ausser mir waren noch 45 Künstler aus ganz Guinea dabei, davon 5 Percussionisten für Djembé und Dundun.

Fodeba Keita gab uns schließlich den Gruppennamen Djoliba, das bedeutet „Fluß des Niger". Unsere ersten Konzertreisen gingen nach Ghana, Liberia und Ägypten.

Ab 1966 begannen die internationalen Tourneen. Ich war in China, dann in Europa. Beim Internationalen Folklore Festival in Agrigent gewann ich 1967 meine erste Goldmedallie.

1969, mit 19 Jahren, wurde Mamady beim Panafrikanischen Festival in Algier noch einmal mit einer Goldmedallie ausgezeichnet: er wurde „bester Trommler Afrikas".

Unzählige Tourneen führten ihn, mittlerweile erster Solist der Gruppe, mehrmals um die ganze Welt. Darunter waren, bedingt durch die sozialistische Ausrichtung der Regierung Guineas, auch alle Ostblockstaaten.

1979 wurde er außerdem künstlerischer und technischer Direktor des Balletts.

Diese Position übte ich bis 1984 aus. Durch den Tod von Präsident Sékou Touré öffnete sich das Land und ich konnte erstmals darüber nachdenken, was ich eigentlich tun wollte. Ich hatte zwar Medaillen und Urkunden, und war für unser Land durch die ganze Welt gereist. Dabei bin ich aber, wie alle anderen Musiker des Balletts, arm geblieben, und sah keine finanziellen Resultate für mich und meine Familie. 1986 ging ich an die Elfenbeinküste, und spielte mit der Gruppe Koteba von Souleman Koly.

At first, I went for one year to the province capital, Siguiri, where we prepared ourselves for the big National Festival in Conakry.

In 1964, I went to the capital and was chosen from 500 other musicians and dancers to join the National Ballet.

We all were brought to the Isle of Loos and stayed there for nine months of training and rehearsal. Every day, we played many hours. During this time, I learned the rhythms of other regions of Guinea.

We all played before a cultural commission, and after the festival the Minister of Culture, Sports, and Youth, Fodéba Keïta, announced the names of the selected artists.

In addition to me, there were 45 other artists from all over Guinea, five of them percussionists for the djembé and the dunun.

Fodéba Keïta gave the group the name "Djoliba," which is the name of the Niger River in Upper Guinea. Our first concert tours were to Ghana, Liberia and Egypt.

In 1966, we began to tour internationally. I went to China, then Europe. At the 1967 International Folklore Festival in Agrigento, Italy, I won my first gold medal.

In 1969, at the age of nineteen, Mamady was awarded a second gold medal at the Pan African Festival in Algiers, Algeria: he was pronounced "best African drummer."

On countless international tours, meanwhile becoming the first soloist of the group, he travelled around the world several times. And, because of the socialist orientation of the Guinean government, he also travelled to all the states behind the so-called "Iron Curtain."

In addition, he became artistic and technical director of the ballet in 1979.

I remained in this position until 1984. After the death of president Sékou Touré, the country opened itself to the rest of the world, and, for the first time in my life, I was able to think about what I really wanted to do. Though I had medals and diplomas and had travelled around the world in the name of my country, I had remained poor, like all the other musicians in the ballet. I saw no financial prospects for me and my family.

In 1986, I went to the Ivory Coast and played there with Souleman Koly's group "Koteba." On a tour, I met two

pour le festival de musique de Conakry, et c'est ainsi qu'un jour il vint me chercher à Balandugu. Il parla avec mon grand frère, la famille et le chef du village. La famille ne voulait pas me laisser partir, mais je dus quand même me préparer au départ : c'était comme une vocation.

Et c'est ainsi que je partis tout d'abord pour un an à Siguiri, la capitale de notre province, où nous nous sommes préparés pour le grand festival national de Conakry.

Fin 1964, je me rendis dans la capitale où, avec cinq cents autres musiciens et danseurs, je fus sélectionné pour le Ballet National.

On nous a alors emmenés sur l'île de Loos sur laquelle nous sommes restés neuf mois pour nous entraîner ensemble. Nous jouions tous les jours, des heures durant. C'est là que j'appris des rythmes d'autres régions de Guinée.

Chacun de nous dut jouer devant une commission culturelle et, après le festival, le Ministre de la Culture et de la Jeunesse, il s'appelait Keïta Fodéba, publia la liste des artistes sélectionnés.

En plus de moi, il y avait quarante cinq artistes de toute la Guinée, dont cinq percussionnistes pour le djembé et le dundun.

Keïta Fodéba baptisa ensuite notre groupe «Djoliba», qui est le nom du Niger en Haute Guinée. Nos premiers concerts nous emmenèrent au Ghana, au Libéria et en Egypte.

Nos premières tournées internationales eurent lieu à partir de 1966. J'allai en Chine, puis en Europe. C'est au Festival International de Folklore d'Agrigente, en Sicile, que je remportai, en 1967, ma première médaille d'or.

En 1969, à 19 ans, Mamady remporta sa deuxième médaille d'or, à l'occasion du Festival Panafricain d'Alger où il fut consacré «meilleur percussionniste d'Afrique».

Depuis, un nombre incalculable de tournées ont conduit Mamady, entretemps soliste de la troupe, plusieurs fois autour du monde, et entre autres, vu l'orientation politique de la Guinée, dans tous les pays de l'est.

En 1979, il fut nommé directeur technique et artistique du ballet.

J'occupai cette fonction jusqu'en 1984. Après la mort du président Sékou Touré, le pays s'ouvrit vers l'extérieur et je pus, pour la première fois, réfléchir à ce que je voulais faire réellement.

Auf einer Tournee lernte ich zwei Belgier kennen, die eine Schule für Percussion in Brüssel eröffnen wollten. Wir starteten die Schule „Zig Zag" 1988 und arbeiteten zusammen bis 1991.

Bald darauf entwickelte ich mein eigenes Schulprogramm: „Tam Tam Mandingue". Damit konzentrierte ich mich einerseits auf das Unterrichten, und suchte andererseits afrikanische Musiker für meine Gruppe „Sewa Kan".

1991 wurde der dokumentarische Spielfilm „Djembéfola" von Laurent Chevallier zum internationalen Erfolg. Er dokumentiert die erstmalige Rückkehr von Mamady in sein Heimatdorf nach 26 Jahren.

Mit seinem präzisen und systematischen Unterricht für die Djembé und die traditionellen Rhythmen wird er schnell zum gefragten Lehrer in Europa, Japan und Amerika.

Mamady hat zwischen 1989 und 1999 sechs CDs eingespielt, mit denen er beide Trommelstile präsentiert, den traditionellen, und einen spektakulären für die Bühne.

Er lebt mit seiner Frau Veronique und Familie in Brüssel. Für die Zukunft wünscht er sich, wieder häufiger und länger in Afrika zu leben und zu arbeiten sowie eine gute Balance zwischen Europa und Afrika zu finden.

Belgians who planned to open a school of percussion in Brussels. This school, "Zig Zag," opened in 1988. We worked together until 1991.

Soon thereafter. I developed my own program of teaching and my school, "Tam Tam Mandingue." Then, I concentrated on teaching, as well as looking for African musicians to join my group, "Sewa Kan."

In 1991, the documentary film *Djembéfola* by Laurent Chevallier became an international success. It documents Mamady's first return to his village after twenty-six years.

With his precise and systematic lessons for the djembé and traditional rhythms, he soon became a very popular teacher in Europe, Japan and the United States.

Between 1989 and 1999, Mamady released six CDs on which he presents both traditional and spectacular drumming styles.

Since 1988, he has lived with his wife, Veronique, and his family in Brussels. His desire for the future is to live and work more often and for longer periods of time in Africa, and to find a good balance between Europe and Africa.

J'avais certes des médailles et des diplômes, et j'avais fait le tour du monde pour représenter notre pays, mais j'étais toujours pauvre, comme tous les autres musiciens du ballet. Je ne voyais aucune perspective financière, ni pour moi ni pour ma famille. Je partis pour la Côte d'Ivoire en 1986 et y jouai dans le groupe Koteba, de Souleman Koly. Au cours d'une tournée, je fis la connaissance de deux Belges qui souhaitaient fonder une école de percussion à Bruxelles. Cette école, «Zig Zag», ouvrit en 1988. Nous avons travaillé ensemble jusqu'en 1991.

Je mis peu après au point mon propre programme d'enseignement et fondais mon école «Tam Tam Mandingue». Je me concentrais d'une part sur mes cours, mais cherchais d'autre part des musiciens africains pour mon groupe «Sewa Kan».»

Le long métrage documentaire de Laurent Chevallier «Djembéfola» connut un succès international en 1991. Il témoigne du tout premier retour de Mamady dans son village, après vingt-six ans d'absence.

Grâce à ses méthodes d'apprentissage précises et rationnelles du djembé et des rythmes traditionnels, Mamady devint rapidement un maître très prisé en Europe, au Japon et aux Etats-Unis.

Mamady a enregistré six CD entre 1989 et 1999, dans lesquels il oscille entre une manière de jouer traditionnelle et une manière spectaculaire.

Il vit à Bruxelles depuis 1988 avec Véronique, sa femme, et sa famille mais souhaiterait à l'avenir vivre et travailler plus souvent et plus longtemps en Afrique, et également trouver un bon équilibre entre l'Europe et l'Afrique.

Das Ballet National de l`Armée /
The National Ballet of the People`s Army /
Le Ballet National de l`Armée

Mamady und das Djoliba Nationalballett

Der Unterschied zwischen Tradition und Ballett

Als Mamady 1964 nach Conakry kam, war die „kulturelle sozialistische Revolution" bereits in vollem Gang. Aus einer Festschrift der Nationalfestivals von 1960 - 1975, die vom Jugend-, Sport- und Kulturministerium unter der Schirmherrschaft von Präsident Sékou Toure herausgegeben wurde, lassen sich die damaligen Ziele der Kulturpolitik Guineas deutlich ablesen.

Einerseits wird hier ein Kampf gegen die Nachwirkungen der kolonialen Epoche und gegen die Rückschrittlichkeit geführt, damit sind gemeint: religiöse Mystifizierung, Polygamie, Analphabetentum, Lüge, Faulheit, Diebstahl, Landflucht, Intellektualismus, etc. Andererseits besinnt man sich auf die Werte der vorkolonialen Geschichte, auf tiefgründige Riten des Waldes, rituelle Zeremonien und symbolische Masken, auf die ritterlichen Epen der Königreiche und die Lieder der Meisterchronisten.

Mamady and the Djoliba National Ballet

The Difference Between Tradition and Ballet

When Mamady came to Conakry in 1964, the "cultural socialist revolution" was already in full swing. In the official text of the National Festivals from 1960 to 1975, published by the Department of Culture, Sports and Youth, one can clearly read about the goals of the Guinean cultural policy.

On one hand, it is a call to combat the aftereffects of the colonial era and reactionary behavior, such as religious mystification, polygamy, illiteracy, lying, laziness, theft, rural exodus, intellectualism, and so on. On the other hand, it recalls pre-colonial history, the profound rituals of the forest, ritual ceremonies and symbolic masks, the knightly epics of the empires, and the songs of the master chroniclers.

Mamady explains: *With demystification, Sékou Touré wanted to ensure that the villages gave up their closed, secretive way of life so that the dances,*

Mamady et le Ballet National Djoliba

Différence entre tradition et ballet

Quand Mamady arriva à Conakry, en 1964, la «révolution culturelle socialiste» battait son plein. Les buts de la politique culturelle de la Guinée à cette époque sont clairement indiqués dans un ouvrage officiel sur les festivals nationaux entre 1960 et 1975, et qui fut publié par le Ministère de la Culture, des Sports et de la Jeunesse sous l'égide du président Sékou Touré.

D'un côté, il appelle à combattre les effets à terme de l'époque coloniale, ainsi que la régression, terme sous lequel il englobe la mystification religieuse, la polygamie, l'analphabétisme, le mensonge, la paresse, le vol, l'exode rural, l'intellectualisme, etc... D'un autre côté, il en appelle aux valeurs de l'histoire précoloniale, aux rites profonds de la forêt, aux cérémonies rituelles et aux masques symboliques, aux épopées chevaleresques des royaumes et aux chants des maîtres de la chronique.

Das Ballet Djoliba / The Djoliba Ballett / Le Ballet Djoliba

Mamady erzählt:

Sékou Toure wollte mit der Demystifikation erreichen, daß die Dörfer ihre Abkapselung aufgeben und die Tänze, Rituale und Rhythmen im ganzen Land bekannt werden. Es wollten aber nicht alle Dörfer die Geheimnisse ihrer Rhythmen preisgeben. Damit entstanden gewisse Probleme, z.B. haben wir den Rhythmus Koma (der traditionell für Fetischeure gespielt wird) gar nicht auf der Bühne gespielt. Oft sind auch nur Rhythmus und Tanz, nicht aber der ganze Hintergrund bekannt geworden.

Im Originaltext der Festschrift liest sich das so:

„Die Kultur und die Kunst Afrikas haben immer einen sozialen Hintergrund und hochgradig menschliche Werte transportiert. Der afrikanische Künstler möchte der authentische Vermittler seiner Gesellschaft sein, von der er treu und mit Überzeugung und innerer Sicherheit die Tugenden, das Leiden, die Freuden und die Sehnsüchte der Menschen interpretiert.

Die Politik der Unterstützung der Kultur und Kunst, die die Demokratische Partei Guineas gewählt hat, beruht auf der effektiven Anteilnahme aller sozia-

rituals and rhythms could become known in the entire country. But not all the villages were willing to reveal the secrets of their rhythms. Certain problems arose because of that: for example, we have never played the rhythm Koma (which is traditionally played for fetish makers) on stage. Often, only the rhythm and the dance have become known, but not their origins.

The original text of the National Festivals reads as follows:

"African culture and art have always represented their social background and the highest human values. The African artist must be an authentic mediator of his society, on behalf of which he interprets, faithfully and with assurance, the virtues, sorrows, joys and yearnings of the people.

The policy of supporting culture and the arts followed by the Democratic Party of Guinea is based on the effective participation of all social classes, organizations of the masses, and political organs in the struggle for the rehabilitation and the propagation of the cultural heritage of the country."

The extent of the government-organized promotion was visible in

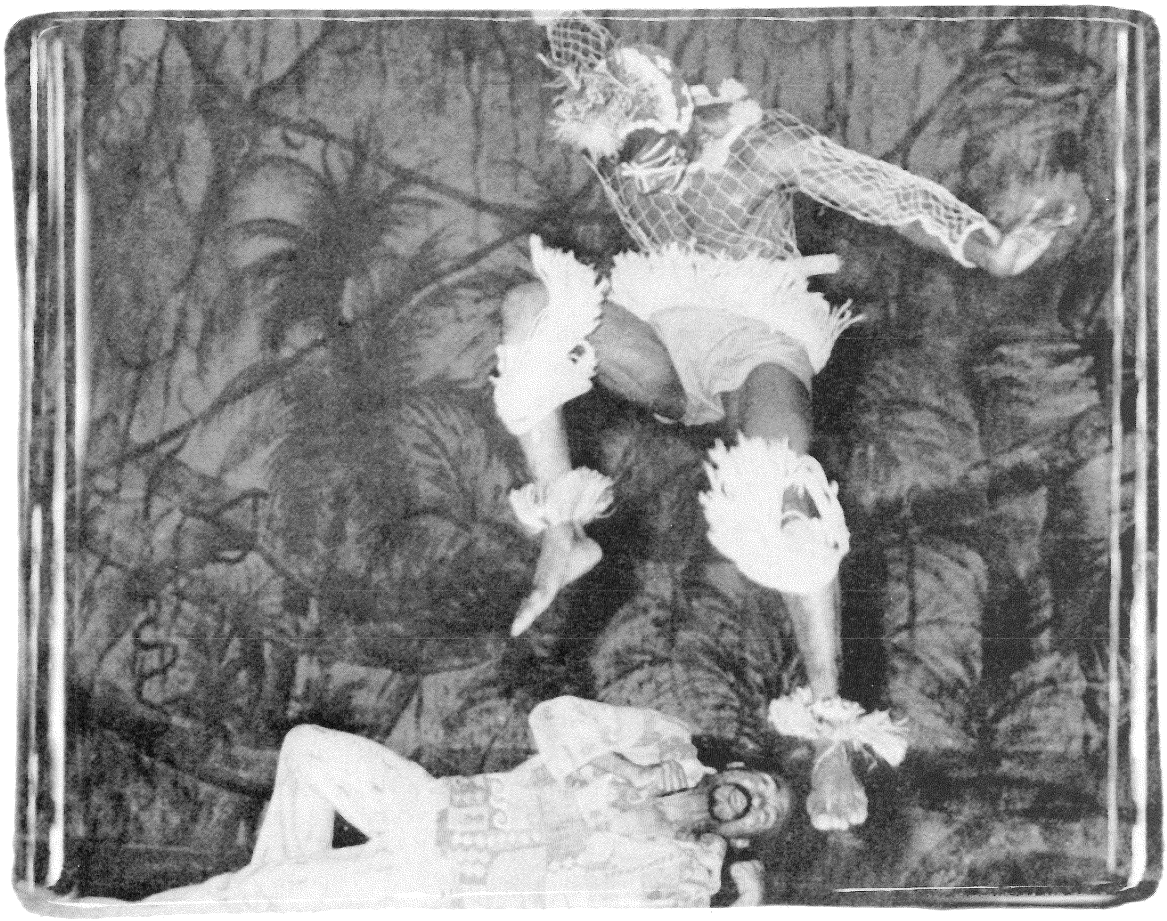
Mamady explique :

Par la démystification, Sékou Touré voulait que les villages cessent de vivre repliés sur eux-mêmes et qu'ils révèlent leurs danses, leurs rituels et leurs rythmes au reste du pays. Mais tous les villages ne voulurent pas dévoiler les secrets de leurs rythmes ce qui fut à l'origine d'un certain nombre de problèmes: nous n'avons, par exemple, jamais pu jouer sur scène les rythmes Koma (joués traditionnellement pour les féticheurs). Souvent, on ne révélait que les rythmes et les danses, en omettant de communiquer une partie de leurs origines.

Dans le texte originel, on peut lire :

«La culture et l'art de l'Afrique ont toujours véhiculé un arrière-plan social et les valeurs humaines les plus élevées. L'artiste africain doit être un authentique médiateur de sa société, dont il interprète fidèlement, avec conviction et assurance, les vertus, les souffrances, les joies et les aspirations de ses membres.

La politique de soutien de la culture et de l'art poursuivie par le Parti Démocratique de Guinée repose sur la participation effective de toutes les couches sociales, de toutes les



Das Ballet Africains de Guinée / Les Ballets Africains of Guinea / Ballet Africains de Guinée

len Schichten, Massenorganisationen und politischen Organe zum Kampf der Rehabilitation und der Mehrung der kulturellen Werte des Landes."

Das Ausmaß der staatlich organisierten Kulturförderung zeigt sich in 2500 lokalen revolutionären Verwaltungseinheiten, die alle über sogenannte Kunstgruppen verfügten. Auf nationaler Ebene gab es acht Orchester (darunter das in ganz Afrika beliebte Bembeya Jazz National), drei Ballettgruppen, Chöre, Theatergruppen und ein nationales Instrumentalensemble.

Besonders stolz ist man auf die afrikanische und internationale Anerkennung, die Guineas Gruppen auf verschiedenen Festivals erfahren haben: z.B. gewinnt Bembeya Jazz National 1969 den zweiten Platz beim Panafrikanischen Festival in Algier für die modernen Gruppen, und Mamady wird in der individuellen Bewertung „erster Trommler Afrikas".

Für die Entstehung und das Programm der Nationalballette ist Fodeba Keita besonders wichtig. Er gründete bereits 1947, während seiner Studienzeit in Paris, ein afrikanisches Musik- und Tanzensemble, aus dem später „Les Ballets Africains" und schließlich eines der drei Nationalballette von Guinea wurde.

Während der 50er Jahre, in denen er als der populärste Schriftsteller und Künstler Guineas galt, entstand seine Freundschaft mit Sékou Touré.

Seine Idee, das traditionelle Erbe zu pflegen und gleichzeitig dem modernen Afrika Ausdruck zu verleihen, bildete die Grundlagen der guineischen Kulturpolitik. 1969 wurde er jedoch beschuldigt, an einer Verschwörung gegen Sékou Toure beteiligt gewesen zu sein und zum Tode verurteilt.

In der Festschrift wird sein Verdienst für die Ballettgruppen mit keiner Silbe mehr erwähnt.

Neben dem 1964 gegründeten Djoliba Nationalballet gab es, wie bereits erwähnt, das „Les Ballet Africains" und das Nationalballett der Volksarmee.

Die Festschrift gibt für alle drei Gruppen folgende Richtung vor:

„Das Ballett von Guinea ist weder eine einfache Wiederholung der Tänze und Rhythmen, noch eine esoterische Vorstellung von plastischen Figuren, sondern ein Kunstwerk, das seine Essenz im kulturellen Erbe des Landes findet. Mit einer hohen Perfektion in der Aus-

2.500 local revolutionary administrative units, each of which organized so-called artistic groups. On the national level, there were eight orchestras (among them, the "Bembeya Jazz National," which is well-loved throughout Africa), three ballet groups, choirs, theater groups, and a national instrument ensemble.

The government was especially proud of the African and international recognition that Guinean groups earned at different festivals. For example: In 1969, the Bembeya Jazz National won second place for modern groups at the PanAfrican Festival in Algiers; and Mamady was designated "best drummer in Africa" in the individual assessment.

Fodéba Keita was especially important in the formation and the program of the National Ballet. Already, in 1947, while studying in Paris, he founded an African music and dance ensemble which later became "Les Ballets Africains" and, eventually, one of the three national ballets of Guinea.

During the Fifties, when he was regarded as Guinea´s most popular writer and artist, his friendship with Sékou Touré began.

His idea to nurse the traditional heritage and to simultaneously give expression to the modern Africa, was the foundation of the Guinean cultural policy. However, in 1969, he was accused of conspiracy against Sékou Touré and was sentenced to death.

After that, there is not a word written about his achievements regarding the ballet in the official texts of the National Festivals.

Besides the Djoliba National Ballet, which was founded in 1964, there was, as mentioned before, "Les Ballets Africains," and the National Ballet of the People´s Army.

The official text of the National Festivals states the following common directions for all three groups:

"The ballet of Guinea is neither a simple repetition of the dances and rhythms, nor an esoteric image of plastic figures, but a work of art who finds its essence in the cultural heritage of the country.

With a high degree of perfection in execution and a modern style production, the ballet reflects, in a vibrant way, African history and African life, in close coordination with the sociopolitical progress of the revolution in Guinea.

organisations de masse et de tous les organes politiques dans la lutte pour la réhabilitation et la mise en valeur du patrimoine culturel du pays.»

L'ampleur du soutien culturel organisé par l'état se traduisit par quelques 2.500 cellules administratives révolutionnaires, chacune d'entre elles disposant de ce qu'il convenait d'appeler des groupes artistiques. On comptait au niveau national huit orchestres (dont le Bembeya Jazz National, particulièrement apprécié dans toute l'Afrique), trois ensembles de ballet, des chorales, des troupes de théâtre et un ensemble instrumental national.

On se targue particulièrement de la reconnaissance de groupes guinéens aux niveaux africain et international, comme par exemple de la deuxième place obtenue par le Bembeya Jazz National, dans la catégorie groupes modernes, au Festival Panafricain d'Alger de 1969, ainsi que de la consécration de Mamady comme «meilleur percussionniste d'Afrique».

Keïta Fodéba fut particulièrement important dans la formation et les programmes des ballets nationaux. Déjà en 1947, alors qu'il était étudiant à Paris, il avait fondé un ensemble africain de danse et de musique qui allait devenir plus tard «Les Ballets Africains», puis finalement l'un des trois ballets nationaux de Guinée.

Dans les années 50, alors qu'il était considéré comme l'écrivain et l'artiste le plus populaire de Guinée, il se lia d'amitié avec Sékou Touré.

Son idée de préserver l'héritage traditionnel et de donner un moyen d'expression à l'Afrique moderne fut à la base de la politique culturelle de la Guinée. Il fut toutefois accusé, en 1969, d'avoir pris part à une conspiration contre Sékou Touré, et condamné à mort.

Dès lors, on ne dit plus un traître mot sur ses mérites auprès des ensembles de ballet dans les ouvrages officiels.

Outre le Ballet National Djoliba fondé en 1964, il existait, comme on l'a déjà vu, «Les Ballets Africains» et le Ballet National de l'Armée Populaire.

Les ouvrages officiels donnaient des directives communes à ces trois groupes:

«Le Ballet de Guinée n'est ni une simple reproduction des danses et des rythmes ni une représentation ésotérique de figures plastiques, mais une œuvre artistique qui puise son essence dans l'héritage culturel du pays.

übung und einer Regie im modernen Stil reflektiert es auf lebendige Art die afrikanische Geschichte und das afrikanische Leben, in enger Abstimmung mit dem sozialpolitischen Fortschritt der Revolution von Guinea.

In ihrer Wirkung nach außen sind sie Botschafter der Kultur Afrikas. Überall, nach Asien, Amerika, Europa usw. haben sie die Botschaft der guineischen Zivilisation gebracht. Zu diesem Zweck sind alle Themen der nationalen Aktivität im Ballett realisiert worden."

Hier einige Beispiele der Themen von Musikstücken und Tanzszenen des Djoliba Balletts:

- La mere (die Mutter), oder der Kampf der Liebe und der Pflicht
- La source (der Ursprung), oder der Kampf gegen die Mystifikation
- Rezitation eines kämpferischen Gedichts von Sékou Toure
- Anniwalaye, oder die Initiation im Heiligen Wald.

In their effect on the outer world, they are emissaries of African culture. They have spread the message of Guinean civilization everywhere, to Asia, America, Europe, and so on. For this purpose, all themes of the national activities have been realized in the ballet."

Here are some examples of the themes of the songs and dance scenes of the Djoliba National Ballet:

- The mother, or the struggle between love and duty;
- The source, or the war against mystification;
- Recitation of a militant poem by Sékou Touré; and
- *Anniwalaye*, or initiation in the Sacred Forest.

The sponteneity of the musicians and dancers was barely touched by this superstructure. Their lives were shaped by intensive rehearsals and tours throughout Africa and the rest of the world. Their journeys often took them

Avec un grand souci de perfection dans l'exécution et une régie dans un style moderne, le ballet reflète de manière vivante et en étroite harmonie avec la politique de progrès social de la Révolution de Guinée, l'histoire de l'Afrique et la vie africaine.

Par leur action vers l'étranger, les ballets sont les émissaires de la culture africaine. Partout, en Asie, en Amérique, en Europe, etc., ils apportèrent le message de la civilisation guinéenne. C'est dans ce but que furent étudiés au sein du ballet tous les thèmes de l'activité nationale».

Suivent quelques exemples de thèmes des musiques et des danses du Ballet Djoliba :

- La mère, ou le combat de l'amour et du devoir.
- La source, ou le combat contre la mystification.
- Récitation d'un poème combatif de Sékou Touré.
- *Anniwalaye*, ou l'initiation dans la Forêt Sacrée.

Griot Mbadi Kouyaté, Kora

Das Selbstverständnis der Musiker und Tänzer war jedoch von diesem ideologischen Überbau weniger berührt. Ihr Leben war geprägt von engagierter Probenarbeit und Tourneen innerhalb Afrikas und in der ganzen Welt. Die Reisen führten sie oft monatelang, manchmal sogar jahrelang ins Ausland. Für sie bestand die eigentliche künstlerische Arbeit darin, die traditionellen Lieder, Tänze und Rhythmen mit modernen musikalischen Arrangements zu verbinden und für die Bühne aufzubereiten.

Mamady skizziert den Unterschied zwischen der traditionellen Spielweise im Dorf und der Arbeit im Ballett folgendermaßen:

Die Ballettrhythmen sind meistens traditionelle Rhythmen, die für die Darstellung auf der Bühne modifiziert, ja umgekrempelt werden, zum Beispiel im Tempo, in den Djembébegleitungen oder in den Dununbastimmen. Es werden aber auch ganz neue Rhythmen erfunden.

Das Ballett transformiert die Tradition gewissermaßen, macht so eine Art folkloristischer Darstellung daraus und verliert damit an Tiefe und Authentizität.

Im Ballett muß sich ein traditioneller Spieler erst einmal völlig neu orientieren. Es wird viel schneller gespielt und man kennt die Arrangements nicht. Die Abläufe sind voller Breaks und Kompositionen. In der Probenarbeit, die manchmal auch ohne die Tänzer stattfindet, muß man schnell neue Rhythmen lernen, die von den anderen Trommlern gezeigt werden. Man arbeitet sich ein, indem man zunächst einmal nur Begleitungen spielt. Dann wird man vom Chefpercussionisten getestet, und wenn man alles gelernt hat, darf man sich entwikkeln mit einem kleinen Solo, welches im Lauf der Zeit immer länger wird.

Die echten traditionellen Rhythmen sind heute nur noch in den Dörfern zu finden.

In meinem Land, in Guinea, lernen viele der jungen Leute aus Conakry die Djembé nur im Ballett und nicht mehr auf dem Land kennen. Es gibt in der Hauptstadt vielleicht noch fünf Musiker, die die traditionellen Rhythmen kennen und spielen.

Die Leute begehen meiner Meinung nach einen großen Irrtum, wenn sie die traditionellen und die Ballettrhythmen vermischen oder sie nicht auseinanderhalten können.

months, even years, far away from home to foreign countries. For them, the actual artistic work consisted of combining the traditional songs, dances and rhythms with modern musical arrangements and preparing them for the stage.

Mamady outlines the difference between the traditional way of playing in the village and the work in the ballet as follows:

The rhythms of the ballet have been mostly traditional rhythms which are modified, even radically changed, for presentation on the stage; for instance, in regard to the tempo, the djembé accompaniments or the dununba voices. But we also create entirely new rhythms.

In a manner of speaking, the ballet transforms tradition into a kind of folkloric presentation, and, in doing so, loses some depth and authenticity.

In working with the ballet, a traditional drummer has to revise his playing completely. They play much faster, and one does not know the arrangements. The performances are full of breaks and compositions.

During rehearsals, which sometimes are done without the dancers, one must quickly learn new rhythms introduced by other drummers. At first, one learns by playing only accompaniments. Then, one is tested by the lead percussionist, and, if one has learned everything, one is then allowed to develop a short solo which will get longer over time.

Today, the true traditional rhythms are only found in the villages.

Many of the young people from Conakry learn about the djembé only through the ballet, and know nothing of how it is played in the village. In the capital, there might be about five musicians who know and play traditional rhythms.

As far as I am concerned, people commit a grave error when they mix traditional rhythms and ballet rhythms to the point that they cannot discern one from the other. Meanwhile, there are many African adventurers who spread these rhythms all over the world and proclaim them to be traditional rhythms.

The real traditional rhythms of a village are never changed. Before a traditional rhythm changes "men will give birth to children!" This is so because, for centuries, an oral tradition has existed that has nothing at all to do with fashion, but everything to do with our history.

La caractère spontané des musiciens et des danseurs n'était toutefois que peu entamé par cette superstructure idéologique. Leur vie était rythmée par les répétitions qui demandaient un plein engagement de leur part, ainsi que par les tournées en Afrique et dans le monde entier. Les voyages les conduisaient des mois durant, parfois des années, hors des frontières. Leur véritable travail artistique consistait alors à unir musiques, danses et rythmes traditionnels avec les arrangements musicaux modernes, et à les travailler pour la scène.

Mamady brosse à grands traits la différence entre la manière traditionnelle de jouer au village et le travail au sein du ballet :

Les rythmes du ballet sont le plus souvent des rythmes traditionnels qui ont été modifiés, voire transformés de fond en comble pour la représentation sur scène, par exemple dans leur cadence, dans l'accompagnement du djembé ou dans les voix du dununba. Mais on invente également des rythmes résolument nouveaux.

Le ballet transforme d'une certaine façon la tradition en une sorte de représentation folklorique, lui faisant ainsi perdre son authenticité et sa profondeur.

Un batteur traditionnel doit en premier lieu revoir son jeu au sein du ballet. On joue beaucoup plus vite et on ne connaît pas les arrangements. Les représentations sont émaillées de breaks et de compositions. Au cours des répétitions, auxquelles les danseurs ne participent pas toujours, on doit apprendre rapidement des rythmes nouveaux montrés par d'autres batteurs. On apprend en ne jouant tout d'abord que les accompagnements. Puis on est testé par le chef des percussionnistes, et, quand on a tout appris, on peut mettre au point un petit solo qui deviendra, au fil du temps, de plus en plus long.

Les vrais rythmes traditionnels ne sont plus joués de nos jours que dans les villages.

Beaucoup de jeunes de Conakry ne connaissent plus du djembé que l'image qu'en donne le ballet, et non la manière dont il est joué dans les villages. Dans la capitale, il y a peut-être en tout et pour tout cinq musiciens qui connaissent et jouent les rythmes traditionnels.

Les gens font une grossière erreur en mélangeant les rythmes traditionnels et

Es gibt mittlerweile viele afrikanische Abenteurer, die diese Rhythmen auf der ganzen Welt verbreiten und sie als traditionelle Rhythmen ausgeben.

Die echten traditionellen Rhythmen eines Dorfes werden nie verändert. Bevor ein traditioneller Rhythmus sich ändert, „bringen Männer Kinder zur Welt"! Das ist so, weil seit Jahrhunderten eine mündliche Überlieferung existiert, die überhaupt nichts mit Mode zu tun hat, sondern mit unserer Geschichte.

Wenn wir da nicht gut aufpassen, zerstören wir unsere Identität, unsere Tradition und unsere Geschichte.

Mit dieser Haltung vertritt Mamady keineswegs einen puristischen Standpunkt. Er selbst ist ja sowohl in der traditionellen, wie in der modernen Spielweise der Djembé zu Hause. Was ihm nicht gefällt, sind afrikanische Trommler, die sich im Westen als „Meister", und Weiße, die sich als „Professionelle" ausgeben, aber von Ursprung, Geschichte und Bedeutung der traditionellen Malinkérhythmen keine Ahnung haben. Hier droht ein mittlerweile ausschließlich kommerzielles Interesse an der Djembé den ursprünglichen Wert dieser Rhythmen zu verwischen und der Oberflächlichkeit preiszugeben. Hinzu kommt, daß viele Schüler, die sich für die Djembé begeistern und in Afrika oder im Westen einen Lehrer suchen, erst einmal gar nicht unterscheiden können, was einen ausgebildeten Djembélehrer ausmacht.

If we do not pay close attention here, we will destroy our identity, our tradition, and our history.

With this stance, Mamady is by no means adopting a puristic point of view. He himself is as much at home in the traditional way of playing the djembé, as he is in the modern way. What he does not like are African drummers who call themselves "masters" in the West, and white people who pretend to be "professionals," but who do not have any idea about the origin, history and meaning of traditional Malinke rhythms.

Here, in the meantime, a solely commercial interest in, and a superficial approach to, the djembé threatens to obscure the original value of these rhythms and genuine interest in this instrument. In addition, many students who are enthusiastic about the djembé and are looking for a teacher either in Africa or in the West, are not at all able to distinguish what constitutes a true djembé master.

les rythmes de ballet, au point qu'ils ne peuvent même plus les discerner les uns des autres.

A l'heure actuelle, un grand nombre d'aventuriers africains diffusent ces rythmes à travers le monde et les font passer pour des rythmes traditionnels.

Les vrais rythmes traditionnels d'un village ne changent jamais. Avant que l'un de ces rythmes ne change «les hommes mettront les enfants au monde !» C'est ainsi parce qu'ils sont transmis oralement depuis des siècles, et que cette tradition orale ne se préoccupe pas des modes mais de notre histoire.

Si nous n'y prenons garde, nous détruirons notre identité, notre tradition, notre histoire.

Mamady n'adopte pas ici une position de puriste. Lui-même est aussi à l'aise avec la manière moderne qu'avec la manière traditionnelle de jouer du djembé. Mais il n'aime pas qu'en Occident des joueurs de djembé africains disent être des «maîtres», et que des Blancs se prétendent professionnels, sans avoir la moindre connaissance des origines, de l'histoire et de la signification des rythmes traditionnels des Malinké. Le risque est réel de voir un jour l'intérêt originel pour ces rythmes céder le pas à un commerce autour du djembé et à une approche superficielle de cet instrument. En outre, beaucoup d'élèves qui se passionnent pour le djembé et cherchent un maître en Afrique ou en Occident, ne sont pas à même de distinguer ce qui fait un maître de djembé expérimenté.

Das Ballet Africains de Guinée / Les Ballets Africains of Guinea / Ballet Africains de Guinée

Die Rhythmen und ihre Bedeutungen

1. Initiation und Beschneidung

Das größte und einschneidendste Ereignis im Leben der Heranwachsenden ist die Initiation in die Gemeinschaft eines Stammes.

Während die kleineren Kinder überwiegend von der Mutter (und den anderen Frauen der Familie) erzogen werden, schließen sich die Kinder bereits ab einem Alter von drei bis vier Jahren in kleinen Gruppen von Gleichaltrigen zusammen. Sie spielen, erkunden das Dorf und die nähere Umgebung.

Die ein wenig Älteren kümmern sich um die Jüngeren und tragen Verantwortung für deren Wohlergehen. Das Zusammenleben der Kinder ist streng geregelt: die Jüngeren gehorchen den Älteren, sie arbeiten für sie und bilden ihr Gefolge bei öffentlichen Anlässen. (Vgl. Camara Laye: Einer aus Kurussa)

So werden die Kinder allmählich in ihre Rechte und Pflichten eingeführt, und mehr und mehr zu nützlichen Tätigkeiten herangezogen.

Die eigentliche Initiationszeit beginnt mit etwa 7 Jahren mit Proben, Einweisungen und Prüfungen, und endet mit der Beschneidung, die als „soziale Wiedergeburt zum erwachsenen, vollwertigen Mitglied der Gemeinschaft" bezeichnet werden kann. (E. Beuchelt: Schwarze Königreiche, S. 73) Die Pubertät ist Anlaß zu Festen und Riten mit Musik, Tanz, Masken und Körperbemalung.

In dieser Zeit werden die Jugendlichen mit allen Verhaltensweisen und Regeln vertraut gemacht, die für den Übergang vom Kindsein zum Erwachsensein wichtig sind, und die das Weiterleben der traditionellen Werte und Ideale sichern.

Mamady erzählt:

Ohne die Beschneidung wird in diesem Land niemand in die Geheimnisse des Lebens eingeweiht.

Es ist wie eine Pforte: mit der Beschneidung werden die Jungen zum Mann bzw. die Mädchen zur Frau. Heute ist die Beschneidung der Mädchen (Excision) verboten. Vieles hat sich verändert, denn heutzutage werden die Kinder oft schon als Babies im Krankenhaus beschnitten.

Früher gab es den Sema, der als Erwachsener verantwortlich war für die Begleitung der Jungen durch diese Zeit.

The Rhythms and Their Meanings

1. Initiation and Circumcision

The biggest and most decisive event in the life of an adolescent is his or her initiation into the community of the tribe.

Whereas the very young children are mostly educated by their mothers (and the other women in the family), as soon as they turn three or four, they join small groups, along with other children of the same age. Together, they play and explore the village and its surroundings.

The older children look after the younger ones and are responsible for their well-being. The social life of children has strict rules: the younger ones listen to the older ones; they work for them and form their entourage at public events (see Camara Laye, *Einer aus Kurussa*).

In this way, the children are gradually introduced to their rights and duties, and are more and more drawn into useful activities.

The actual initiation period starts when they are approximately seven years old, with meetings, instructions and tests, and it ends with the act of circumcision, which can be described as a "social rebirth as an adult, full member of the community" (E. Beuchelt, *Schwarze Königreiche*, p. 73). Puberty is one occasion for festivities and rituals with music, dance, masks and body painting.

During this time, the adolescents get acquainted with all the behavior patterns and rules that are important for the transition from childhood into adulthood, and which assure the continuation of traditional values and ideals.

Mamady says:

Without being circumcised, no one in this country is initiated into the secrets of life.

It is comparable to a door: with circumcision, a boy becomes a man; and with excision, a girl becomes a woman. Today, excision is forbidden. Many things have changed in our time. Now, children are often circumcised in the hospital, while they are still only babies.

In the past, there was the Séma, or an adult who was responsible for the boys and accompanied them during this time. He taught the children how they need to behave in the family and in the village,

Les rythmes et leur signification

1. Initiation et circoncision

L'événement le plus important et le plus décisif dans la vie d'un enfant jusqu'à l'âge adulte est l'initiation au sein de la communauté d'une tribu.

Alors que les plus petits sont principalement élevés par leur mère (et par les autres femmes de la famille), leurs aînés, dès trois ou quatre ans, se réunissent au sein de petits groupes d'enfants du même âge. Ensemble, ils jouent et partent à la découverte du village et de ses environs les plus immédiats.

Les plus âgés s'occupent des plus petits et sont responsables de leur bien-être. La vie en communauté des enfants est régie par des règles strictes : les plus petits obéissent à leurs aînés, ils travaillent pour eux et forment leur suite à des occasions officielles.

Les enfants apprennent ainsi petit à petit leurs droits et leurs devoirs, et sont appelés à remplir un peu plus chaque jour des tâches utiles.

La période d'initiation proprement dite commence vers sept ans avec des conseils, des épreuves et des mises à l'épreuve, et elle se termine par la circoncision qui est décrite comme «une renaissance sociale par laquelle on devient un membre adulte et à part entière de la communauté». La puberté est l'occasion de fêtes et de rites avec musique, danses, masques et peintures corporelles.

Pendant cette période, on inculque aux enfants toutes les règles de conduite importantes qui accompagnent le passage de l'enfance à l'âge adulte, celles-ci assurant la pérennité des valeurs et idéaux traditionnels.

Voici ce qu'en dit Mamady :

Personne dans ce pays n'est initié dans le secret de la vie s'il n'est pas circoncis.

C'est comme un seuil : avec la circoncision, le jeune garçon devient un homme, et avec l'excision, aujourd'hui interdite, la jeune fille devient une femme. Mais beaucoup de choses ont changé de nos jours, les enfants sont souvent circoncis à l'hôpital, alors qu'ils ne sont encore que des bébés.

Autrefois, il y avait dans chaque village des séma, des adultes

Er hat den Kindern gelernt, wie sie sich in der Familie und im Dorf zu verhalten haben, wie Mutter und Vater und andere Verwandte respektiert werden.

Dazu wurde ein spezieller Platz außerhalb des Dorfes ausgesucht (die sog. Buschschule, Boure oder Fafa), an dem die Jungen etwa 3 Monate zusammenblieben: sie gingen zusammen in den Wald und lernten Pflanzen und Tiere kennen, erfuhren etwas über die verschiedenen Berufe wie Jagen und Fischen, oder wie man ein Haus baut. Das alles gibt es heute nur noch im Dorf, und dort auch nicht mehr genauso. Meistens ist die Zeit viel kürzer und die Kinder, die in der Stadt geboren werden wissen nichts mehr über das traditionelle Leben und Verhalten.

Über die Initiation der Mädchen weiß ich nicht so genau Bescheid, aber im Prinzip ist es das Gleiche. Diese Zeit endet mit der Beschneidung, die bei den Jungen häufig von einem Schmied, dem Kenedjeli ausgeführt wurde. Wenn alle Wunden verheilt sind, ist die Initiation abgeschlossen. Dann beginnt die Ausbildung für spezielle Berufe, das lernt man dann bei einem Meister.

Literatur:
Camara Laye: *Afrikanische Kindheitserinnerungen*, in Al Imfeld: *Verlernen was uns stumm macht*, Unionsverlag 1980, S. 84 – 86.
Abrahame Coulibaly, zitiert in Beuchelt, Zierl, *Schwarze Königreiche*, Krüger Verlag, S. 73-77.
Camara Laye, *Einer aus Kurussa*, Speer Verlag, 1954. (Bei diesem Roman könnte man meinen, daß Mamady selbst aus seiner Kindheit erzählt. Der Ort Kurussa ist in der Nähe von Mamadys Geburtsdorf. Der Autor ist etwa 20 Jahre älter als Mamady und beschreibt die traditionelle Lebensweise im Dorf, die Initiationsfeiern, usw.)
Amadou Hâmpaté Bâ: *Jäger des Wortes. Eine Kindheit in Westafrika*, Hammer Verlag 1993.
Aniceti Kitereza: *Die Kinder der Regenmacher*, Peter Hammer Verlag 1991.
Thiam, Awa: *Die Stimme der schwarzen Frau*, rororo 4840.
Waris Dirie: *Wüstenblume*, Schneekluth Verlag 1998, englisch: *Desert Flower*, W. Morrow, New York.

as well as how one's mother, father and other relatives have to be respected.

All of this happened in a special place, outside the village (the so-called bush school, boure or fafa). The boys stayed there for about three months, during which they went together into the forest and learned about plants and animals, about the different professions (such as hunting and fishing), or how to build a house. Today, all this is done only in the villages, and, even there, it is not done exactly as it used to be done. All of this happens much more quickly, and the children who are born in the city do not know anything anymore about the traditional life and way of behavior.

I am not so well informed about the initiation of the girls, but basically it is the same.

This important time ends with the circumcision of the young boys, which was often done by the blacksmith, or kenedjeli. When all the wounds are healed, the initiation is complete. Then, each begins his training for a specific profession, which one learns from a master of the respective profession.

Bibliography:
Camara Laye, *Afrikanische Kindheitserinnerungen,* in Al Imfeld: *Verlernen was uns stumm macht,* Unionsverlag 1980, p. 84 - 86.
Abrahame Coulibaly, quoted in Beuchelt, Zierl: *Schwarze Königreiche,* published by Krüger, p. 73 - 77.
Camara Laye, *Einer aus Kurussa,* published by Speer, 1954. (When reading this book, one may think that Mamady himself talks about his childhood. Kurussa is near the village where Mamady was born. The author is approximately twenty years older than Mamady and describes the traditional way of life in the village, initiation ceremonies, and so on.)
Amadou Hâmpaté Bâ: *Jäger des Wortes. Eine Kindheit in Westafrika,* published by Peter Hammer, 1993.
Aniceti Kitereza: *Die Kinder der Regenmacher,* published by Peter Hammer, 1993.
Thiam, Awa: *Die Stimme der schwarzen Frau,* published by rororo no. 4840
Waris Dirie: *Desert Flower,* published by W. Morrow, New York.

responsables des garçons et qui les accompagnaient à travers cette période de leur vie. Ils apprenaient aux enfants à bien se comporter au village et au sein de la famille, ainsi qu'à respecter sa mère, son père et les autres membres de la famille. Tout cela se passait dans un endroit spécial, à l'écart du village (que l'on appelle l'école de brousse, boure ou fafa). Les jeunes garçons y restaient ensemble environ trois mois pendant lesquels ils allaient dans la forêt, apprenaient la faune et la flore, les rudiments de différents métiers, comme chasseur ou pêcheur, ou bien encore comment construire une maison. Tout cela n'existe plus que dans les villages, et encore, ce n'est plus tout à fait comme avant. Tout se passe beaucoup plus vite, et les enfants qui naissent en ville ne savent plus rien de la vie et de l'art de vivre traditionnels.

J'en sais beaucoup moins sur l'initiation chez les jeunes filles, mais en principe c'est la même chose. A la fin de cette période, les jeunes garçons sont circoncis, le plus souvent par le forgeron, le kenedjeli. L'initiation est terminée quand toutes les blessures sont refermées. Alors commence l'apprentissage d'un métier, lequel s'effectue auprès d'un maître.

Bibliographie:
Camara Laye, *Afrikanische Kindheitserinnerungen*, in Al Imfeld: *Verlernen was uns stumm macht*, Unionsverlag 1980, p. 84 - 86.
Abrahame Coulibaly, cité dans Beuchelt, Zierl: *Schwarze Königreiche*, publié par Krüger, p. 73 - 77.
Camara Laye, *Einer aus Kurussa*, publié par Speer, 1954. (En lisant ce livre on pourrait penser que c'est Mamady lui-même qui parle de son enfance. Kurussa est proche du village où est né Mamady. L'auteur a environ vingt ans de plus que Mamady et décrit la vie traditionnelle au village, les cérémonies d'initiations, etc..)
Amadou Hâmpaté Bâ: *Jäger des Wortes. Eine Kindheit in Westafrika*, publié par Peter Hammer, 1993.
Aniceti Kitereza: *Die Kinder der Regenmacher*, publié par Peter Hammer, 1993.
Thiam, Awa: *Die Stimme der schwarzen Frau*, publié par rororo no. 4840
Waris Dirie: *Desert Flower*, publié par W. Morrow, New York.

Die Rhythmen

Soli

(langsam - schnell)
trad. Ethnie Malinké,
überall in Guinea

Der Wechsel des Rhythmus vom langsamen in den schnellen Teil hängt vom Lied ab, das gerade gesungen wird. Wenn der langsame Soli gespielt wird, haben auch einmal die alten Leute Gelegenheit zum tanzen.

Der Rhythmus Soli begleitet die Riten, die mit Initiation und Beschneidung einhergehen. Anders, als man es in Conakry beobachten mag, wird man den Rhythmus auf dem Land niemals ohne die dazugehörenden fundamentalen Riten hören. Obwohl die Beschneidung heutzutage oft im Krankenhaus stattfindet (für die 40 Tage alten Babys), bleibt doch die Bedeutung des Rhythmus als Übergang in den Status der Erwachsenen.

Früher organisierte man Soli im Dorf, wenn die alten Leute entschieden haben, daß in der nächsten Zeit die Kinder (ab 7 Jahren) initiiert werden. Früher hat man das nicht in der einzelnen Familie entschieden, sondern für eine ganze Altersgruppe gemeinsam im Dorf. Das Datum wurde festgesetzt.

Drei Monate vor der Beschneidung beginnt man Soli zu spielen, nicht jeden Tag, aber eine Woche vorher wird man Soli jeden Tag hören, und die Nacht davor vom Abendgebet bis 6 Uhr früh.

Nach ihrer Rückkehr von der Beschneidung, werden die alten Kleider der Kinder zu den Müttern gebracht. Die Mütter weinen, weil sie wissen, daß ihr Kind jetzt erwachsen ist. Es werden Salutschüsse abgegeben und danach wird Soli nicht mehr gespielt.

The Rhythms

Soli

(slow - fast)
Traditional Ethnic Group: Malinke
All over Guinea

The change of rhythm from the slow to the fast part depends on which song is sung. When the slow Soli is played, the old people may dance, too.

The rhythm Soli accompanies the rituals of initiation and circumcision. Contrary to what one may observe in Conakry, in the countryside, one never hears the rhythm without the appropriate fundamental rituals. Even though circumcision is often done in the hospital today (when the babies are forty days old), the rhythm still marks the transition to adulthood.

In the past, they played Soli after the elders of the village had decided that the children (age seven years and older) would soon be initiated. In those times, this decision was not made by each individual family. Instead, the village communally made the decision and set the date for the initiation.

Three months before the circumcision, they began to play Soli, although it was not played every day. During the week before the circumcision, one heard Soli every day; and, the night before, one heard it from the time of the evening prayer until six o'clock the next morning.

Upon returning from the circumcision, people gave the children's old clothes to the mothers of the children. The mothers cried because they knew that their children were then adults. Salvos of honor were fired, and, after that, one would hear no more Soli.

Les rythmes

Soli

(lent - rapide)
Tradition de l'ethnie Malinké
Toute la Guinée

Le passage d'un rythme lent à une partie plus rapide dépend de la chanson que l'on chante à ce moment-là. Les anciens ont l'occasion de danser avec les autres pendant que Soli est joué sur un rythme lent.

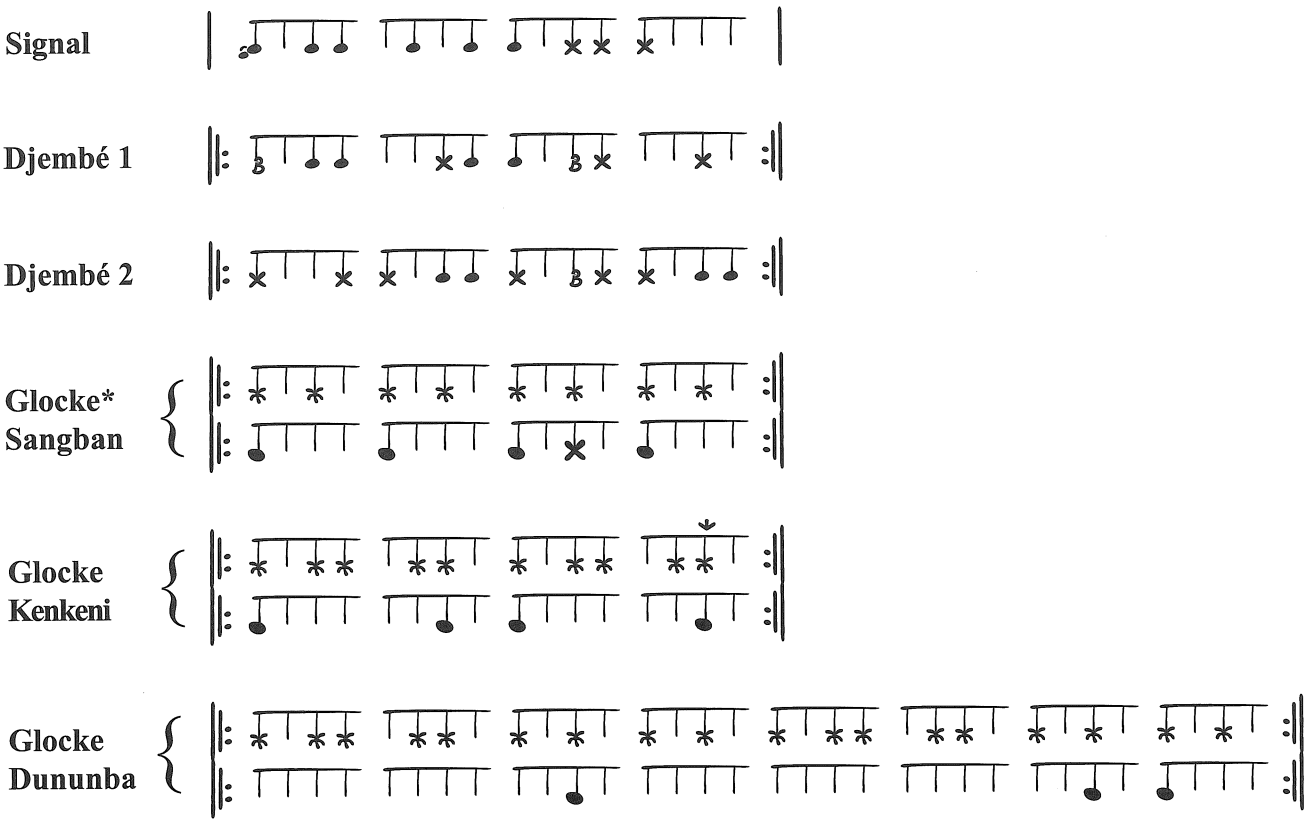
Soli accompagne les rites de l'initiation et de la circoncision. Contrairement à ce qu'on observe à Conakry, jamais à la campagne on n'entend ce rythme en dehors des rites fondamentaux auxquels il est lié. Bien qu'à l'heure actuelle la circoncision ait lieu à l'hôpital (on la pratique sur le bébé de quarante jours), ce rythme signale encore le passage à l'état adulte.

Autrefois, on le jouait quand les anciens du village avaient décidé que les enfants (à partir de sept ans) seraient bientôt initiés. A cette époque, cette décision n'était pas prise au sein de chaque famille, c'était le village qui décidait ensemble pour toute une tranche d'âge et qui fixait la date de l'initiation.

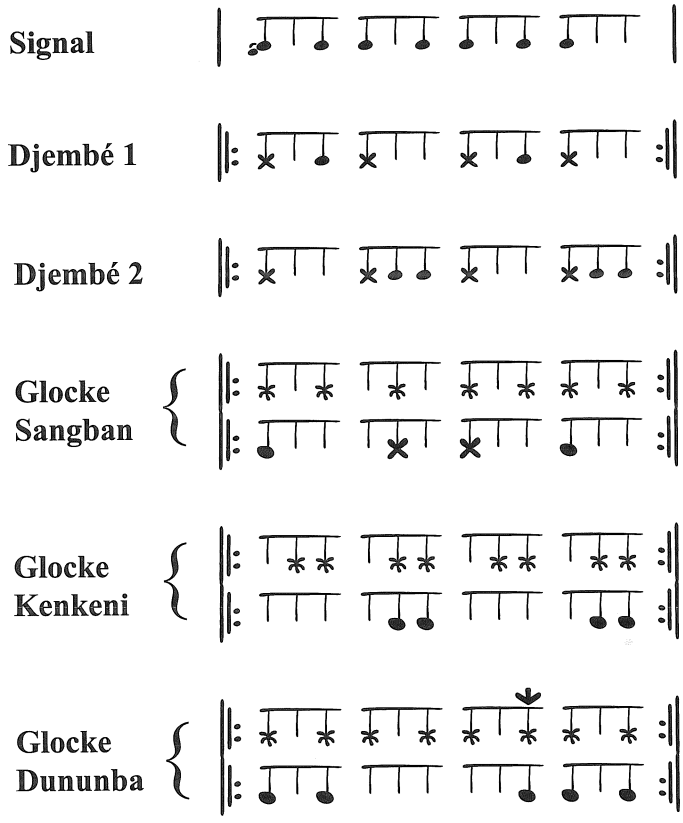
On commençait à jouer Soli trois mois avant la circoncision, mais pas chaque jour. Par contre, on l'entendait tous les jours dans la semaine qui précédait la circoncision, et de la prière du soir à six heures du matin pendant la dernière nuit.

Au retour de la circoncision, on rendait aux mères les anciens vêtements de leurs enfants. Les mères pleuraient, car elles savaient que leurs enfants étaient des adultes maintenant. On tirait ensuite des salves d'honneur, et on n'entendait plus Soli.

Soli (lent)



Soli (rapide)



*** Glocke / Bell / Cloche**

Wassolon Soli

trad. Ethnie Malinké, Region Wassolon

Dieser Rhythmus hat die seltene Bedeutung wie Soli und wird zu den gleichen Anlässen gespielt.

Wassolon Soli

Traditional Ethnic Group: Malinke Wassolon Region

This rhythm has the same history and is played for the same reasons as Soli fast and Soli slow.

Wassolon Soli

Tradition de l'ethnie Malinké Région du Wassolon, près de Mandiana

Ce rythme a le même sens et le même usage que Soli.

Soli des Manian

trad. Ethnie Manian, Waldguinea, Region Beyla, Kerouani

Der Rhythmus wird vor der Initiation für Jungen und Mädchen gespielt.

Soli des (of the) Manian

Traditional Ethnic Group: Manian Forest Guinea, Beyla and Kerouani Regions

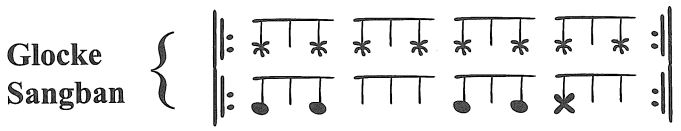
This rhythm is played before the initiation for boys, as well as girls.

Soli des Manian

Tradition de l'ethnie Manian Guinée Forestière, régions de Beyla et de Kerouani

Ce rythme est joué avant l'initiation pour les garçons comme pour les filles.

Wassolon Soli

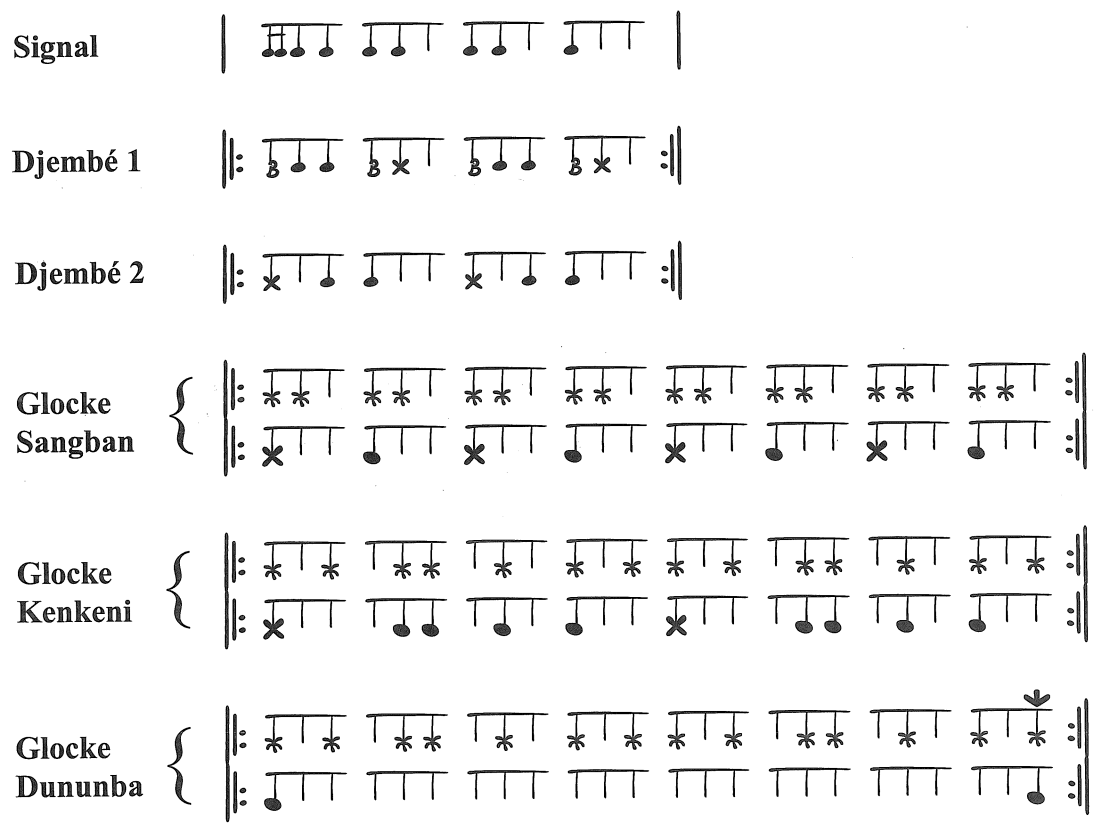


Die Sangban spielt diese Version, alle anderen Stimmen bleiben wie bei Soli (rapide).

The sangban plays this version. All other voices stay the same as in Soli (fast, or rapid).

Seul le sangban joue cette version, toutes les autres voix étant les mêmes que dans Soli rapide.

Soli des Manian



Sökö

trad.Ethnie Malinké,
Region Faranah

Dieser Rhythmus wird vor der Beschneidung gespielt. Wenn die Dorfältesten das Datum für die Beschneidung festgesetzt haben,muß dieses wichtige bevorstehende Ereignis bekanntgegeben werden. Daher gehen einige Kinder von Dorf zu Dorf, um ihren Verwandten in anderen Dörfern davon Mitteilung zu machen. Bei ihrer Ankunft im Dorf wird Sökö gespielt, häufig werden sie eingeladen, dort die Nacht zu verbringen. Wenn die Jungen nach ihrer Rundreise nach Hause kommen, wird Soli gespielt.

Sökö

Traditional Ethnic Group: Malinke
Faranah Region

This rhythm is played before the circumcision. After the village elders have decided the date of the circumcision, the imminence of this event must be announced. For this reason, the children go from village to village to notify their relatives about the event. When they arrive in each village, Sökö is played, and frequently the children are invited to spend the night. When the children come home from their trip, Soli is played.

Sökö

Tradition de l'ethnie Malinké
Région de Faranah

Ce rythme est joué avant la circoncision. Une fois que les anciens du village ont décidé de la date de la circoncision, la nouvelle de l'imminence de cet événement doit être communiquée. Les enfants vont alors de village en village prévenir leurs familles. On joue Sökö à leur arrivée dans chaque village où on les invite souvent à passer la nuit. Au retour des enfants chez eux, quand ils ont fait le tour des villages, on joue Soli.

Balakulandjan

trad. Ethnie Malinké,
Region Kurussa

Balakulandjan ist der Name des Liedes, das zu diesem Rhythmus gehört. Der Rhythmus gehört zu den Soli Rhythmen und ist von der Bedeutung her gleich. Die Stimmen sind leicht anders als beim Soli vor allem die Baßstimmen.

Balakulandjan

Traditional Ethnic Group: Malinke
Kurussa Region

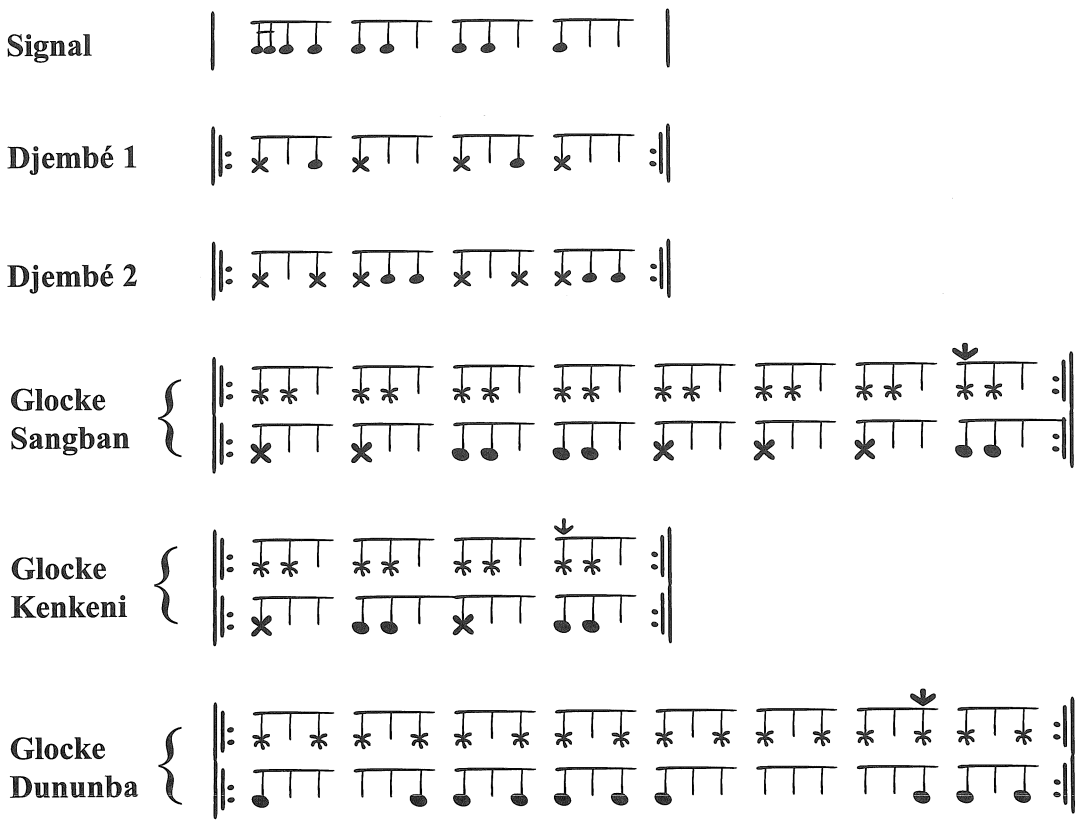
Balakulandjan is the name of the song that is sung with this rhythm. The rhythm itself belongs to the family of Soli rhythms and has the same meaning. The voices are a little different from those of Soli, especially the dunun.

Balakulandjan

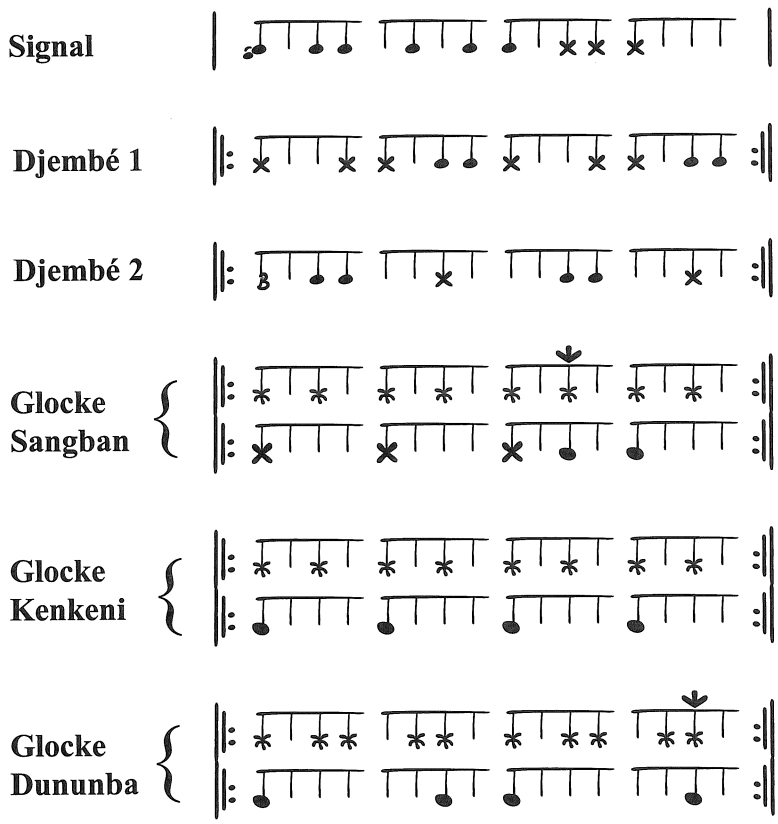
Tradition de l'ethnie Malinké
Région de Kurussa

Balakulandjan est le nom de la chanson que l'on chante sur ce rythme. Celui-ci appartient aux rythmes Soli et revêt la même signification. Les voix sont un peu différentes de celles des Soli, surtout les voix de basse.

Sökö



Balakulandjan



Saa

trad. Ethnie Malinké,
Region Faranah

Saa ist ein Rhythmus, der für den Mann gespielt wird, der die Beschneidung für die Jungen durchführt. Häufig ist das der Schmied. Während der Zeit, in der Soli gespielt wird, wird auch Saa gespielt, und der Beschneider tanzt dazu, zusammen mit den anderen.

Saa

Traditional Ethnic Group: Malinke
Faranah Region

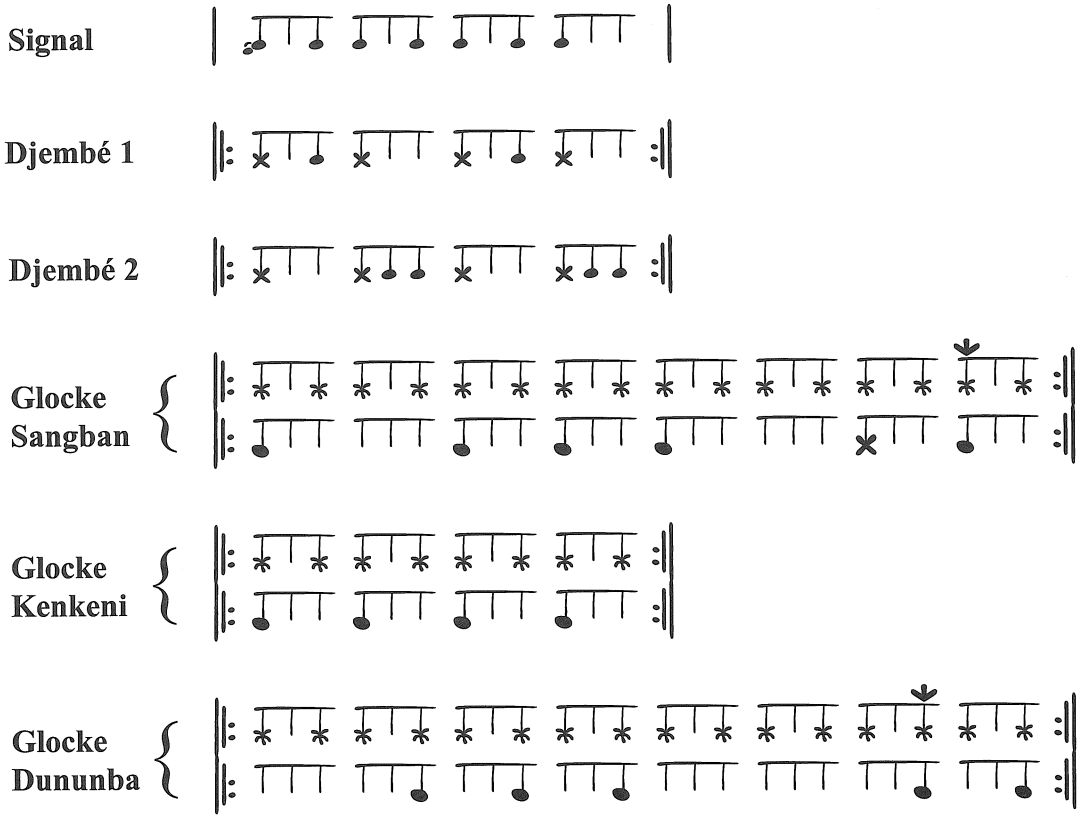
This is a rhythm played for the man who circumcises the boys. Usually, that is the blacksmith. During the time when Soli is played, Saa is played, too, and the circumciser dances to it, along with the others.

Saa

Tradition de l'ethnie Malinké
Région de Faranah

Ce rythme est dédié à l'homme qui pratique la circoncision sur les jeunes garçons, le plus souvent le forgeron. On joue aussi Saa pendant la période où on joue Soli, et celui qui pratique la circoncision danse alors avec les autres.

Saa


Signal
Djembé 1
Djembé 2
Glocke
Sangban
Glocke
Kenkeni
Glocke
Dununba

Toro

trad. Ethnie Malinké, Nordostguinea

Toro wird nach der Beschneidung der Jungen gespielt, früher nicht mit der Djembé, sondern mit einem Instrument namens Wassamba.

Die Kinder sind für drei Monate im Camp zusammengewesen, und haben alle Regeln und Verhaltensweisen für das Erwachsenenleben vermittelt bekommen. Einige Zeit nach der Beschneidung wurde nachts ein großes Feuer gemacht und Toro gespielt.

Toro

Traditional Ethnic Group: Malinke Northeast Guinea

In the past, this rhythm, which was played after the boys' circumcision, was not played on the djembé, but instead on an instrument called wassamba.

The children had spent three months together in the camp, where they had learned all the rules and regulations necessary to become an adult. One night, a certain amount of time after the circumcision, they lit a big fire, and Toro was played.

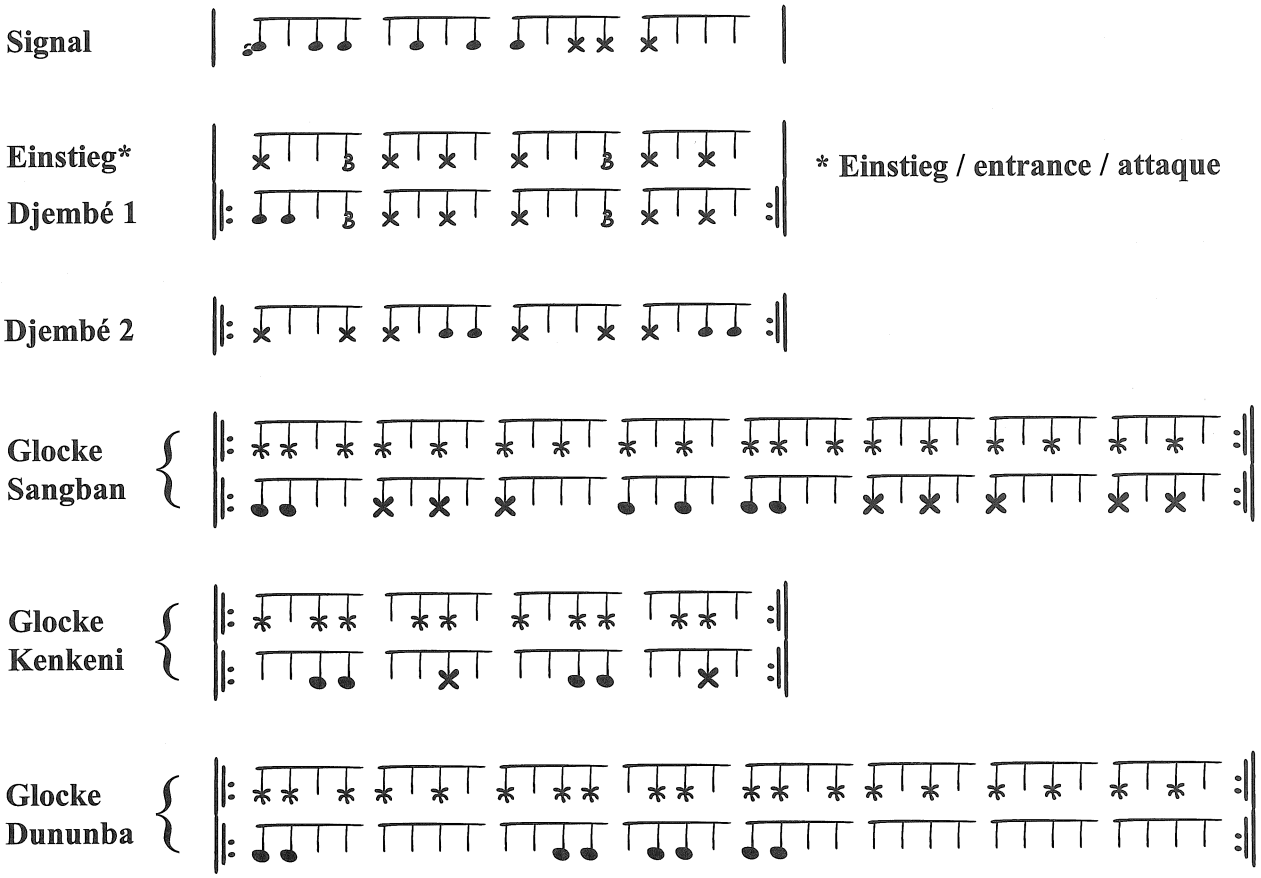
Toro

Tradition de l'ethnie Malinké Région de Siguiri

Autrefois, ce rythme joué après la circoncision n'était pas exécuté avec le djembé, mais avec un instrument que l'on appelle le wassamba.

Les enfants ont tout d'abord passé trois mois ensemble dans un camp où on leur a inculqué toutes les règles et conduites à adopter pour devenir adulte. Quelque temps après la circoncision, on allume un grand feu pour la nuit et on joue Toro.

Toro



Die erste Djembébegleitung beginnt in der Zeile Einstieg, und geht dann in das Pattern zwischen den Wiederholungszeichen.

The first djembé accompaniment begins with the line marked "entrance," and then changes to the pattern between the repetition marks.

Le premier accompagnement de djembé commence dans la ligne «attaque» et passe ensuite dans la cellule mise entre les signes de reprise.

Baö

trad. Ethnie Toma, Waldguinea Region Macenta

Dieser Rhythmus wird für die jungen Mädchen gespielt, wenn nach der Initiation im Dorf von den Familien ein großes Fest organisiert wird. Es tanzen nur die älteren Frauen mit den Mädchen, auch der Tanz heißt Baö.

Die Toma sind nicht islamisiert. Dort gehören zur Initiation Tätowierungen, wobei in den Rücken der Mädchen kleine Schnitte geritzt werden. Wenn diese Wunden verheilt sind, gibt es Baö.

Die Baßtrommeln werden ohne Glokken gespielt.

Baö

Traditional Ethnic Group: Toma Forest Guinea, Macenta Region

This rhythm is played for the young girls, after their initiation, when their families organize a big celebration in the village. Only the older women dance with the girls, and the dance is called Baö.

The Toma are not Muslim. For them, scarification is part of their initiation. Scarification involves making many small incisions into the back of the young girls. When these wounds are healed, they play Baö.

The dunun are played without bells.

Baö

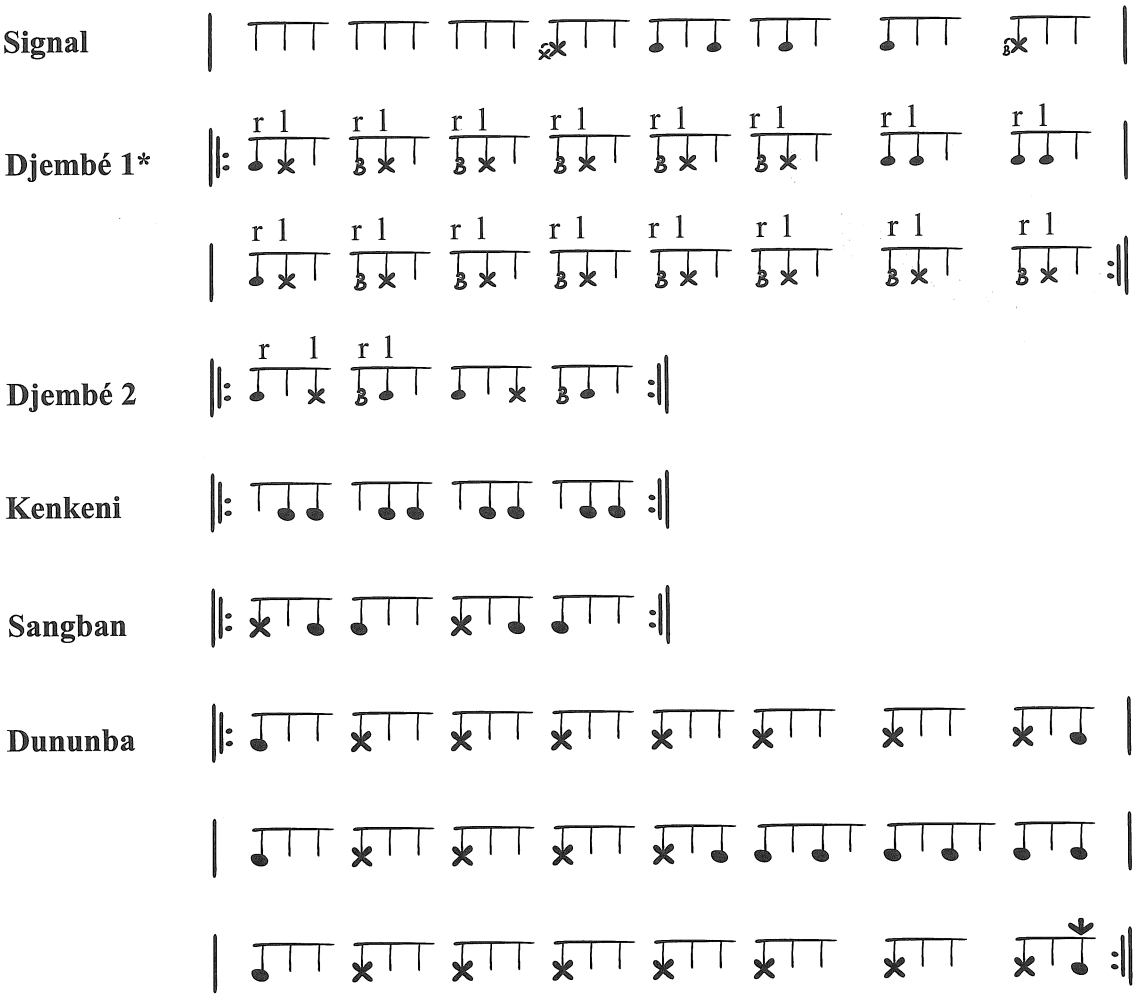
Tradition de l'ethnie Toma Guinée Forestière, région de Macenta

Ce rythme est joué pour les jeunes filles, après l'initiation, à l'occasion d'une grande fête organisée dans le village par les familles. Seules les femmes les plus âgées dansent avec les jeunes filles. La danse s'appelle également Baö.

Les Toma ne sont pas islamisés. Chez eux, les scarifications font partie de l'initiation. Ce sont de petites incisions faites dans le dos des jeunes filles. On joue Baö quand les plaies sont cicatrisées.

Le dunun se joue sans les cloches.

Baö



Die Baßtrommeln werden stehend, daher ohne Glocken gespielt. An der Länge der ersten Djembébegleitung orientieren sich die anderen Stimmen. Da das Dununba-Pattern über 24 Beats oder Zählzeiten geht, versetzen sich die beiden Pattern zueinander. Das Schlußsignal wird so gespielt, daß die 1. Djembé genau am Ende ihres Pattern ankommt.

The dunun are played vertically, without bells. The other voices orient themselves to the length of the first djembé accompaniment. Since the dununba pattern covers 24 beats, the two patterns shift with respect to one another. The final signal is played in such a way that the first djembé arrives exactly at the end of its pattern.

Les dunun sont placés verticalement et joués sans cloches. Les autres voix s'ajustent à la longueur du premier accompagnement de djembé. La formule rythmique du dununba, qui s'étend sur 24 temps, se décale par rapport à celle du djembé. Le blocage, signal de fin, est joué de telle sorte que le premier djembé arrive exactement à la fin de sa formule rythmique.

*** r = rechts / right / droite**
l = links / left / gauche

N'Goron

trad. Ethnie Senufo,
Elfenbeinküste und Burkina Faso

Dieser Rhythmus wurde nach der Initiation der Mädchen gespielt. Hier tanzen nur die jungen Mädchen, mit Kalebassen auf dem Kopf. Auch der Tanz heißt N' Goron.

N'Goron

Traditional Ethnic Group: Senufo
Ivory Coast and Burkina Faso

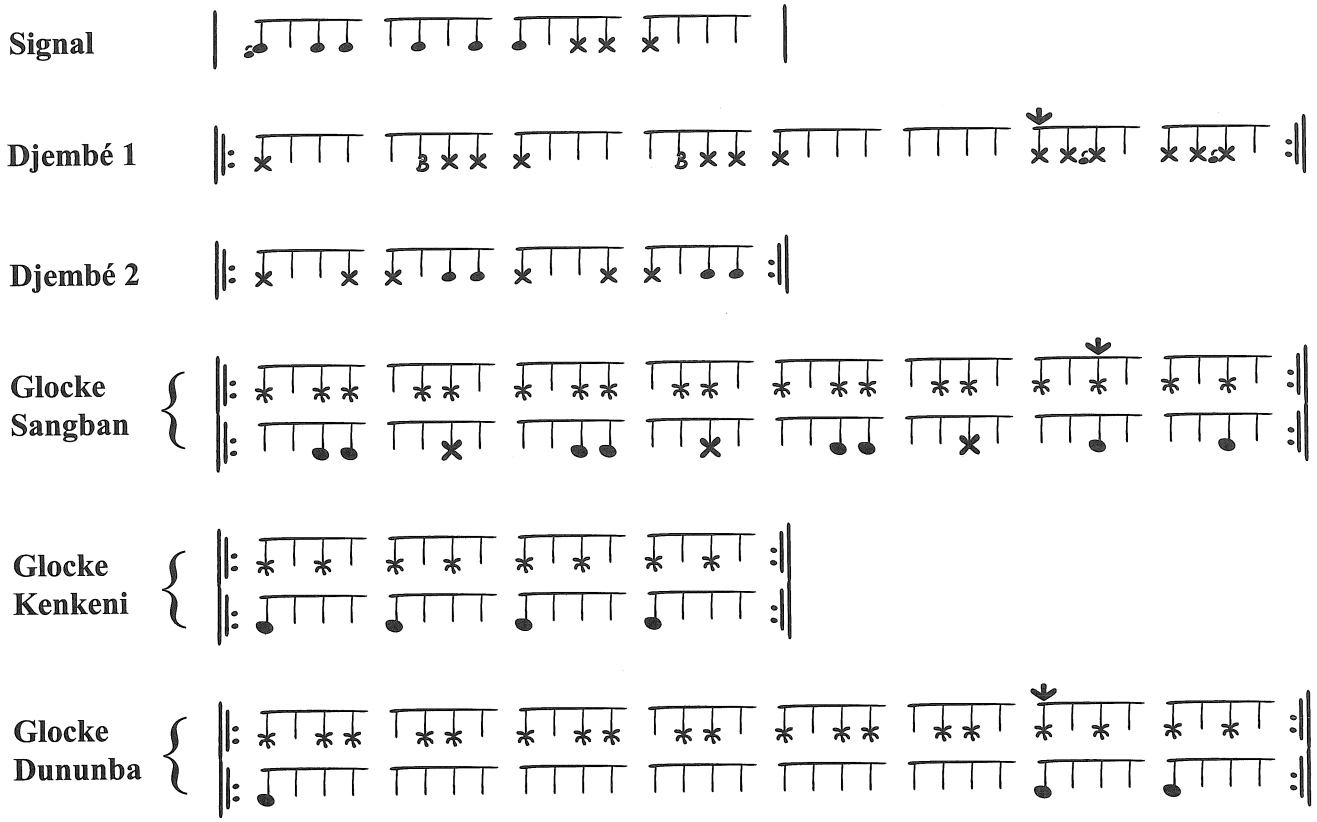
This rhythm was played after the intitiation of the girls. Then, only the young girls danced, with calabashes on their heads. The name of the dance is N'goron.

N'Goron

Tradition de l'ethnie Senufo
Côte d'Ivoire et Burkina Faso

Ce rythme était joué après l'initiation des jeunes filles. Les jeunes filles dansent seules, avec des calebasses sur la tête. La danse s'appelle également N'goron.

N`Goron



Der Einsatz in die 1. Djembébegleitung erfolgt direkt nach dem Signal beim Pfeil. Das Schlußsignal beginnt auf dem ersten Beat.

The start of the first djembé accompaniment is immediately after the signal at the arrow. The final signal starts on the first beat.

L'attaque dans le premier accompagnement de djembé est directement après le signal. Le blocage commence sur le premier temps.

2. Dununba, der „Tanz der starken Männer“

Dununba ist der Name einer Rhythmusfamilie, zu der etwa 20 - 30 verschiedene traditionelle Malinké-Rhythmen gezählt werden. Die drei großen Basstrommeln werden in diesen Rhythmen sehr variationsreich gespielt.

Allen gemeinsam ist die Bedeutung des Tanzes, der ursprünglich nur von den „starken Männern“ getanzt wurde. Mit diesem Tanz wurde ein harter, manchmal auch gewalttätiger und blutiger Kampf um die Vorherrschaft der Altersgruppen im Dorf ausgetragen.

Das soziale Leben der Jugendlichen und jungen Erwachsenen wird auch heute noch stark geprägt durch die Zugehörigkeit zu den Altersgruppen. Jede Altersgruppe hat einen Anführer und übernimmt für das Dorf spezielle Aufgaben bzw. Pflichten und genießt bestimmte Rechte.

Die Gruppe der Älteren, genannt Baratigi (etwa die 20 - 25 Jährigen) genießt gegenüber den Jüngeren (den etwa 15 - 20 Jährigen), genannt Baramakono, mehr Rechte und Entscheidungsfreiheiten. Irgendwann wollen sich die Jüngeren der Bevormundung durch die Älteren entziehen, und deren Platz einnehmen. Dies wurde dem Anführer der Baratigi mit der symbolischen Übergabe von 10 Kolanüssen mitgeteilt.

Für diese Auseinandersetztung der Altersgruppen wurde ein Dununbafest organisiert. Das waren große Feste, an denen das ganze Dorf teilnahm.

Die Tänzer trugen ein Stirnband, weite Hosen, in der einen Hand eine Axt (gende) und in der anderen Hand eine Peitsche, die aus dem Leder eines Nilpferdes gemacht wird (manimfosson).

Zu Beginn des Festes werden z.B. die Rhythmen Dunungbe oder Gbada gespielt, dabei marschieren die beiden Gruppen auf und gehen in zwei Kreisen aneinander vorbei.

Am Ende stehen sich die Männer in zwei Reihen gegenüber und der Kampf beginnt.

Die Reihen schlagen sich abwechselnd gegenseitig mit den Peitschen, bis eine der Gruppen aufgibt. Früher wurden diese Kämpfe bis zum blutigen Ende ausgetragen. Heute beschränkt man sich auf eine spielerische Form ohne Kampf oder auf ein Andeuten des Kampfes.

Musikalisch haben die Dununbarhythmen gemeinsame Elemente: Das

2. Dununba, the „Dance of the Strong Men.“

Dununba is the name of a family of rhythms consisting of approximately twenty to thirty traditional Malinke rhythms.

They all have in common the meaning of the dance, which was originally only danced by the men.With this dance, the men settled a tough, and sometimes even violent and bloody, fight to determine the superiority between different age groups in the village.

Even today, the social life of adolescents and young adults is mostly determined by belonging to different age groups. Each group has a leader, takes over specific tasks and duties, and enjoys certain rights.

The group of the older ones, called baratigi (approximately 20 to 25 years old), enjoys in comparison to the younger ones, called baramakono (approximately 15 to 20 years old), more rights and more freedom to make decisions. Sooner or later, the younger people want to escape the patronizing of the older ones and take their place. This is communicated to the leader of the baratigi through the symbolic gift of 10 cola nuts.

For this dispute between the different age groups, a Dununba celebration is organized. In the past, these were major festivities, with the whole village taking part.

The dancers wore headbands and large trousers. In one hand, each held an ax (gende), and, in the other hand, a whip made from the leather of a hippopotamus (manimfosson).

At the beginning of the festival, either the rhythms Dunungbe or Gbada were played, then the two groups passed by one another and formed two circles.

Finally, the men faced each other in two rows, and the fight would begin.

The rows of men beat each other, in turn, with the whips until one of the groups surrendered. In the past, these fights were fought until the bloody end. Today, it is limited to a playful version, without a real fight, or just to a suggestion of a fight.

The Dununba rhythms have the following musical elements in common: the tempo is andante; and the kenkeni always plays the same pattern.

Musically speaking, the dununba and sangban play the most important parts,

2. Dununba, la «Danse des Hommes Forts»

Dununba est le nom d'une famille à laquelle appartiennent vingt à trente rythmes malinké traditionnels.

Tous ont la même signification que la danse qui, à l'origine, n'était dansée que par les hommes. Cette danse était en effet l'occasion de se disputer la suprématie sur une classe d'âge, et ce, au cours de combats virils, parfois même violents et sanglants.

Aujourd'hui encore, la vie sociale des adolescents et des jeunes adultes est fortement influencée par leur appartenance à une classe d'âge. Chacune d'entre elles possède un chef, et si elle assume certaines tâches et obligations, elle jouit également de certains droits.

Le groupe des aînés, appelés baratigi (en gros, les 20 à 25 ans), jouit de plus de droits et de liberté de décision que le groupe des cadets (environ 15 à 20 ans), appelés baramakono. A un moment donné, les jeunes veulent se libérer de la tutelle des aînés et prendre leur place. Ils le font savoir au chef des baratigi en lui remettant symboliquement dix noix de cola.

A l'occasion de cette querelle entre les deux classes d'âge, on organise la fête du Dununba. C'étaient autrefois de grandes fêtes auxquelles participait tout le village.

Les danseurs avaient le front ceint d'un bandeau et portaient de vastes pantalons. Dans une main, ils tenaient une hache (gende), et dans l'autre un fouet en cuir d'hippopotame (manimfosson).

Au début de la fête, on jouait, par exemple, les rythmes Dunungbe ou Gbada, puis les deux groupes passaient l'un à côté de l'autre en formant deux cercles.

A la fin, les hommes se retrouvaient face à face sur deux lignes, le combat pouvait commencer.

Les deux groupes se fouettaient mutuellement à tour de rôle jusqu'à ce que l'un des groupes abandonne. Autrefois, de tels combats se terminaient dans le sang. On se contente aujourd'hui d'une forme plus ludique et sans combat, ou d'une allusion au combat.

Les rythmes Dununba ont des éléments musicaux communs : le tempo est andante et le kenkeni joue toujours la même figure.

Tempo bleibt getragen, die Kenkeni spielt immer die gleiche Figur.

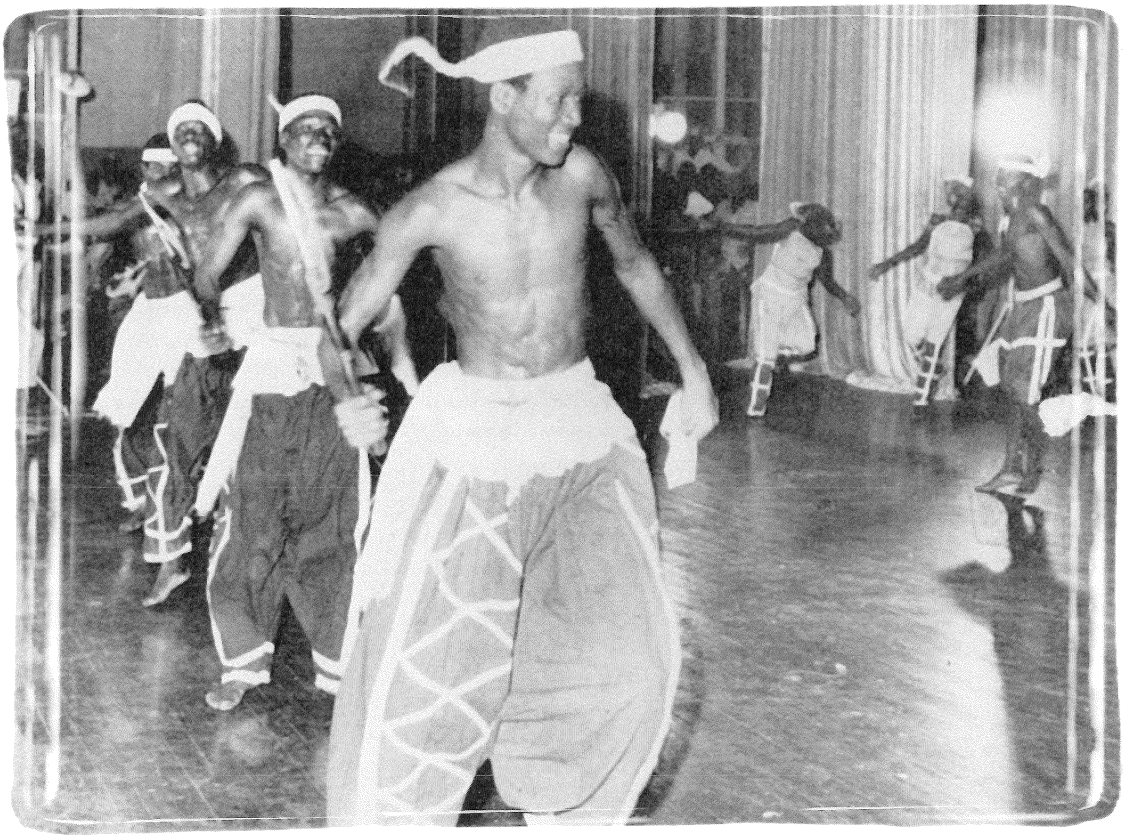
Dununba und Sangban spielen musikalisch die wichtigste Rolle, der Zyklus der Dununbaphrase kann sehr lang sein. Es gibt viele Variationen und verschiedene Echauffementformen für die einzelnen Rhythmen. Nicht alle Dununbarhythmen sind Kampftänze. Heute ist Dundunba ein populärer Rhythmus, der in ganz Guinea sehr beliebt ist. In abgewandelter Form wird er auch in anderen Ländern Westafrikas gespielt.

and the phrase of the dununba can be rather long. There are many variations and different forms of "heating up the rhythm" (échauffements) for each of the individual rhythms. Not all Dununba rhythms are fight dances. Today, Dununba is a popular rhythm and very much favored all over Guinea. In a modified versions, Dununba is also played in other West African countries.

The dunun are played very diversely in these rhythms.

Du point de vue de la musique, le dununba et le sangban jouent les rôles principaux, le cycle du phrasé de Dununba peut être très long. Il existe un grand nombre de variations et différentes formes d'échauffement pour chacun des rythmes. Tous les rythmes Dununba ne sont pas des danses de combat. Dununba est de nos jours un rythme populaire, très prisé dans toute la Guinée. Sous des formes un peu différentes, il est aussi joué aujourd'hui dans d'autres pays d'Afrique Occidentale.

Les dunun sont joués dans un registre très important de variations.



Ballett der Region Kouroussa / Ballet of the Kouroussa Region / Ballet de la région de Kouroussa

Die Rhythmen

Donaba

Donaba bedeutet „Große Tänzerin". Es war der Neckname für eine Frau aus Famoudou Konates Dorf, die damit für ihre unglaublich einfallsreichen Tänze belohnt wurde. Ein Lied wurde ihr gewidmet, in dem es heißt: „Mariama, komm heraus mit einem neuen Tanz."

Dunungbe

Das ist der älteste und wichtigste Rhythmus der Dununbafamilie. Er wird als die „Mutter" der Dununbarhythmen bezeichnet. Er wird stets am Beginn eines Festes gespielt. Aus diesem Rhythmus haben sich viele andere heraus entwikkelt.

The Rhythms

Donaba

Donaba means "great (woman) dancer." It was the nickname of a woman from Famoudou Konaté's village who was rewarded with this name for her incredibly imaginative dances. They dedicated a song to her that says, "Mariama, come and show us a new dance!"

Dunungbe

This is the oldest and most important rhythm of the Dununba family. It is called the "mother" of all Dununba rhythms and is always played at the beginning of a festivity. Many other rhythms have developed from this one.

Les rythmes

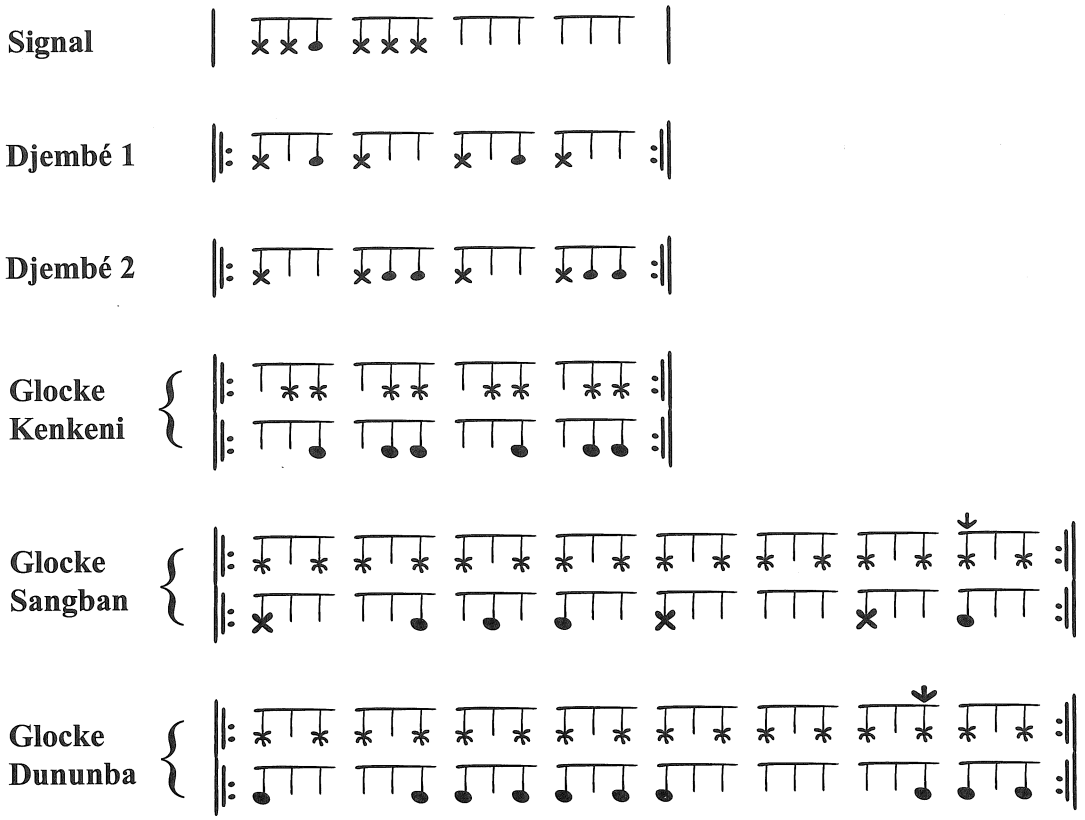
Donaba

Donaba signifie «Grande Danseuse». C'était le surnom d'une femme du village de Famoudou Konaté, qui fut récompensée pour l'imagination débordante avec laquelle elle composait ses danses. On écrivit pour elle une chanson dont les paroles signifient : «Mariama, viens nous montrer une nouvelle danse !»

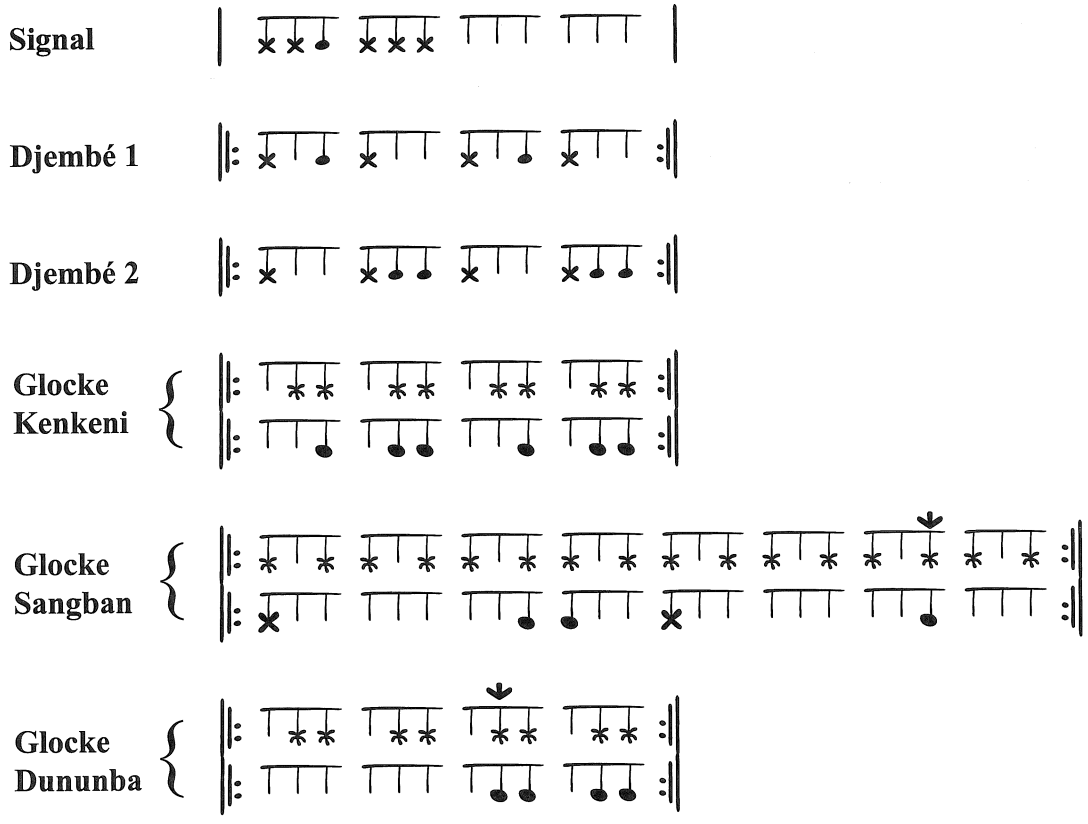
Dunungbe

C'est le plus important et le plus ancien des rythmes de la famille des Dununba. On dit de lui qu'il est la «mère» des rythmes Dununba. Il est toujours joué au début d'une fête. Beaucoup d'autres rythmes se sont développés à partir de celui-ci.

Donaba



Dunungbe



Könöwulen 1

Dieser Rhythmus ist einem reichen und starken Mann gewidmet. Sein Name soll nicht in Vergessenheit geraten, deshalb singen die Griots für ihn: „Dank Deiner Mutter bist Du zu dem geworden, der Du bist."

Könöwulen 1

This rhythm is dedicated to a rich and strong man. Since his name was not supposed to fall into oblivion, the griots sing for him, "Thanks to your mother you became the man you are."

Könöwulen 1

Ce rythme est dédié à un homme fort et riche dont le nom ne doit jamais sombrer dans l'oubli. C'est pourquoi les griots chantaient pour lui : «Grâce à ta mère, tu es devenu celui que tu es.»

Kurabadon

Kuraba bedeutet „geheiliger Hain". Die Menschen kommen und verehren den dort wohnenden Geist, bringen Opfergaben und stellen Fragen, z.B. über die Familie, die Geschäfte, das Jagen, etc. Die Prozession zum geheiligten Hain wird mit dem Rhythmus begleitet.

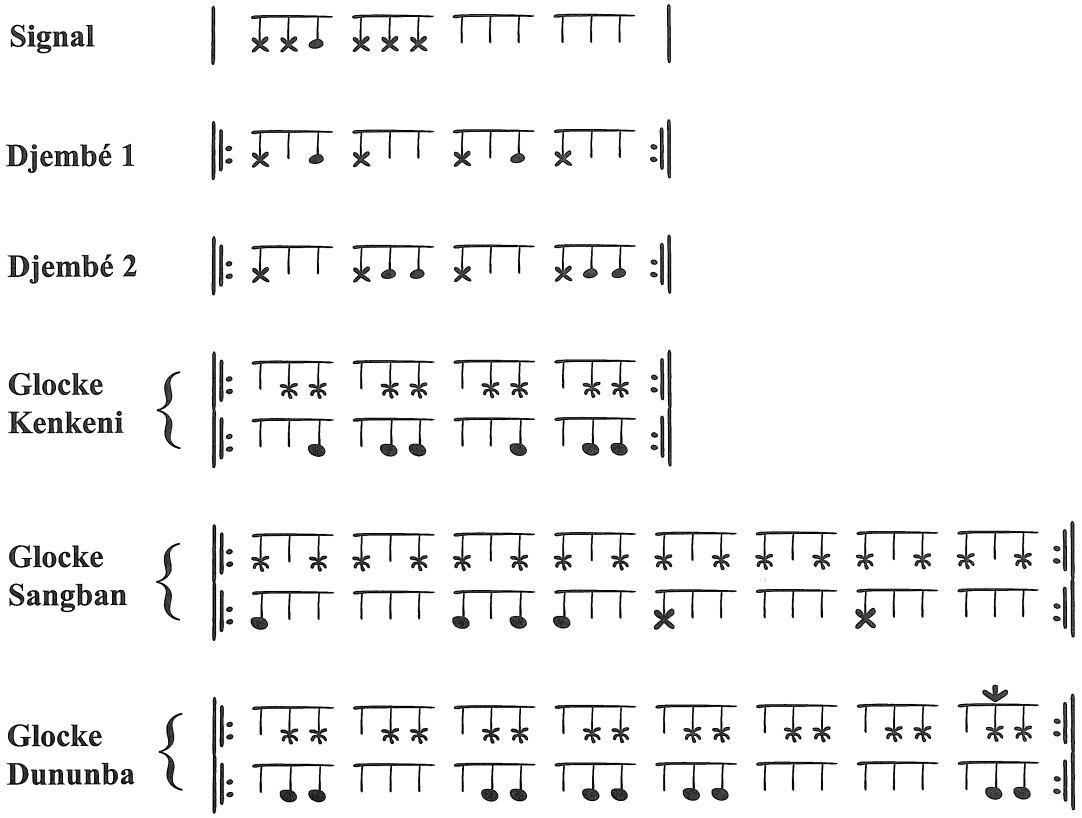
Kurabadon

This term means "sacred grove." The people come and worship the spirit that lives in this grove. They bring offerings and ask questions, for instance, about their family, business, hunting, and other matters. The procession to the sacred grove is accompanied by this rhythm.

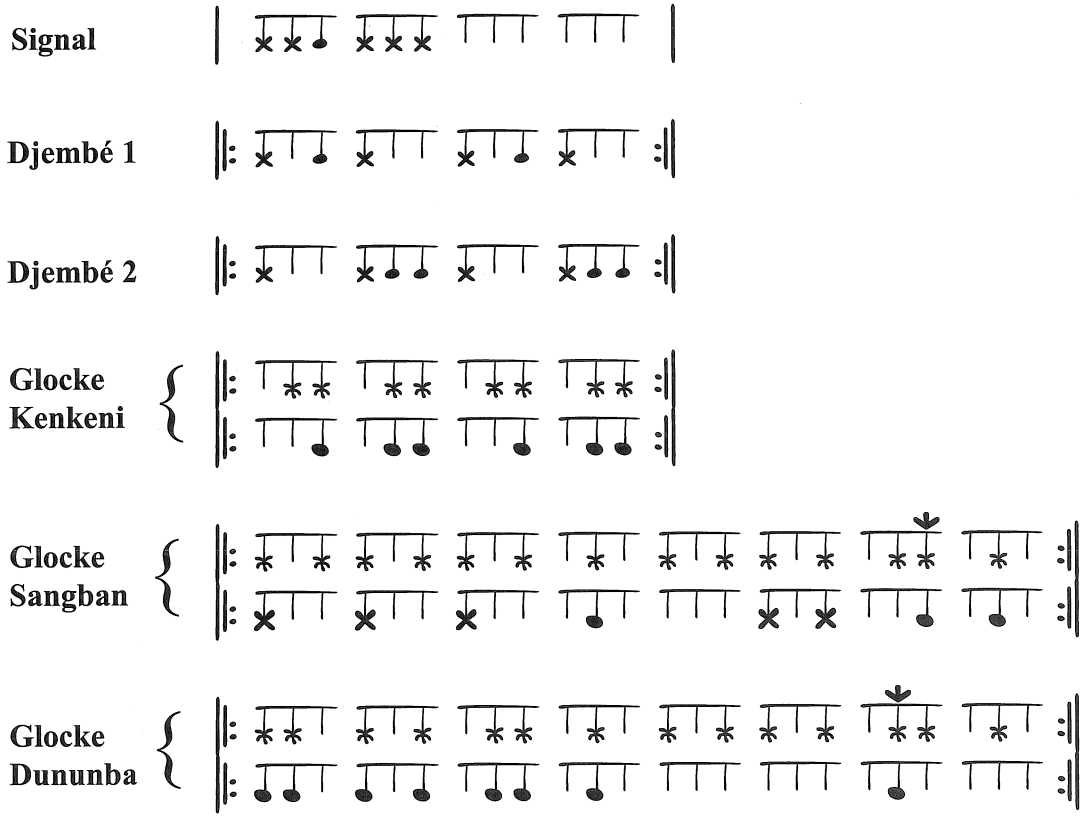
Kurabadon

Kuraba signifie «bosquet sacré». Les hommes vont à lui pour honorer l'esprit qui l'habite. Ils lui offrent des dons et lui posent des questions, par exemple sur la famille, les affaires, la chasse, etc. Ce rythme accompagne la procession jusqu'au bosquet sacré.

Könöwulen 1



Kurabadon



Nantalomba

Nantalomba ist ein populärer Tanz und ein Lied, in dem die jüngeren Tänzer mit einer Spinne verglichen werden.

Nantalomba

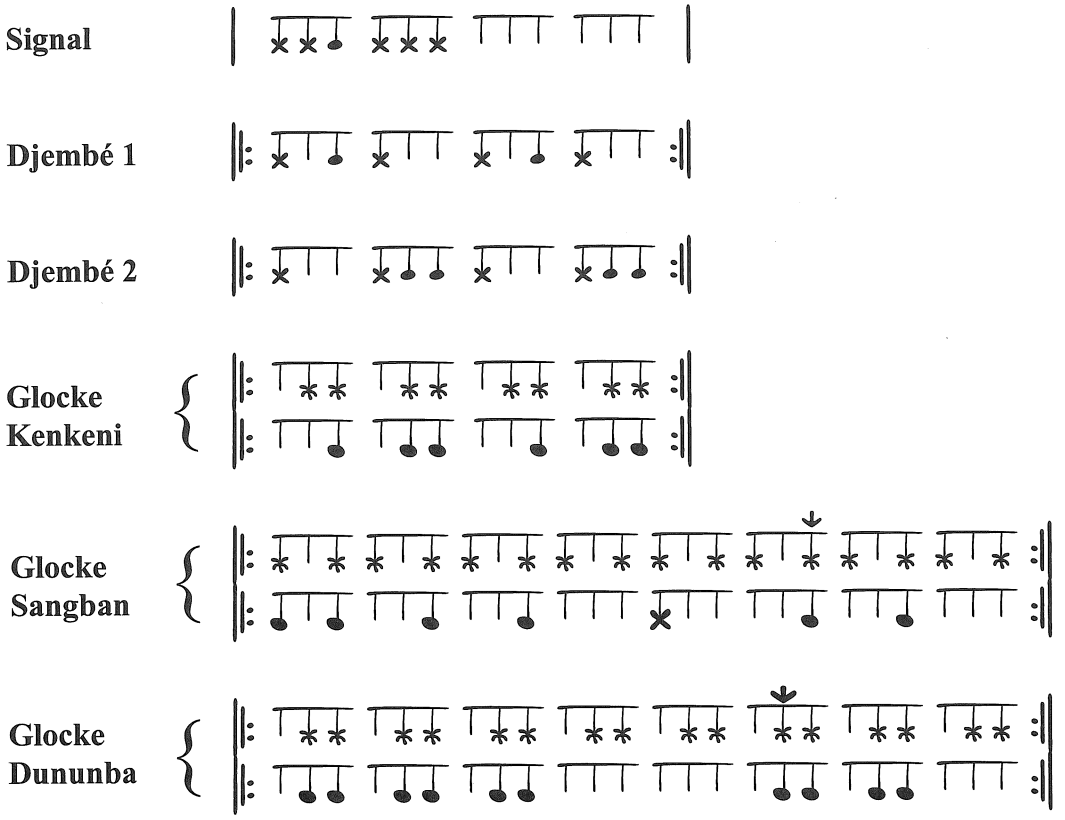
Nantalomba is a popular dance, and also a song in which the younger dancers are compared to a spider.

Nantalomba

Nantalomba est une danse populaire, mais aussi une chanson dans laquelle les plus jeunes danseurs sont comparés à une araignée.

Daouda Kourouma, Karamo Dama, Sékou Konaté, Conakry 1996
während der Aufnahme für fmd 211 / During Recording of fmd 211 / pendant l`enregistrement de fmd 211

Nantalomba



Der Einsatz der Sangban erfolgt am Pfeil vor der dritten Zählzeit im Signal, die Dununba setzt erst nach einem Durchgang der Sangban ein.

The sangban starts at the arrow, just before the third beat of the signal; the dununba begins after one cycle of the sangban is completed.

Le sangban commence à jouer sur la flèche, juste avant le troisième temps du signal, le dununba seulement après un premier cycle du sangban.

Takosaba

Das Wort bedeutet „drei mal", und beschreibt die Bewegungen im Tanz, die sich drei mal wiederholen.

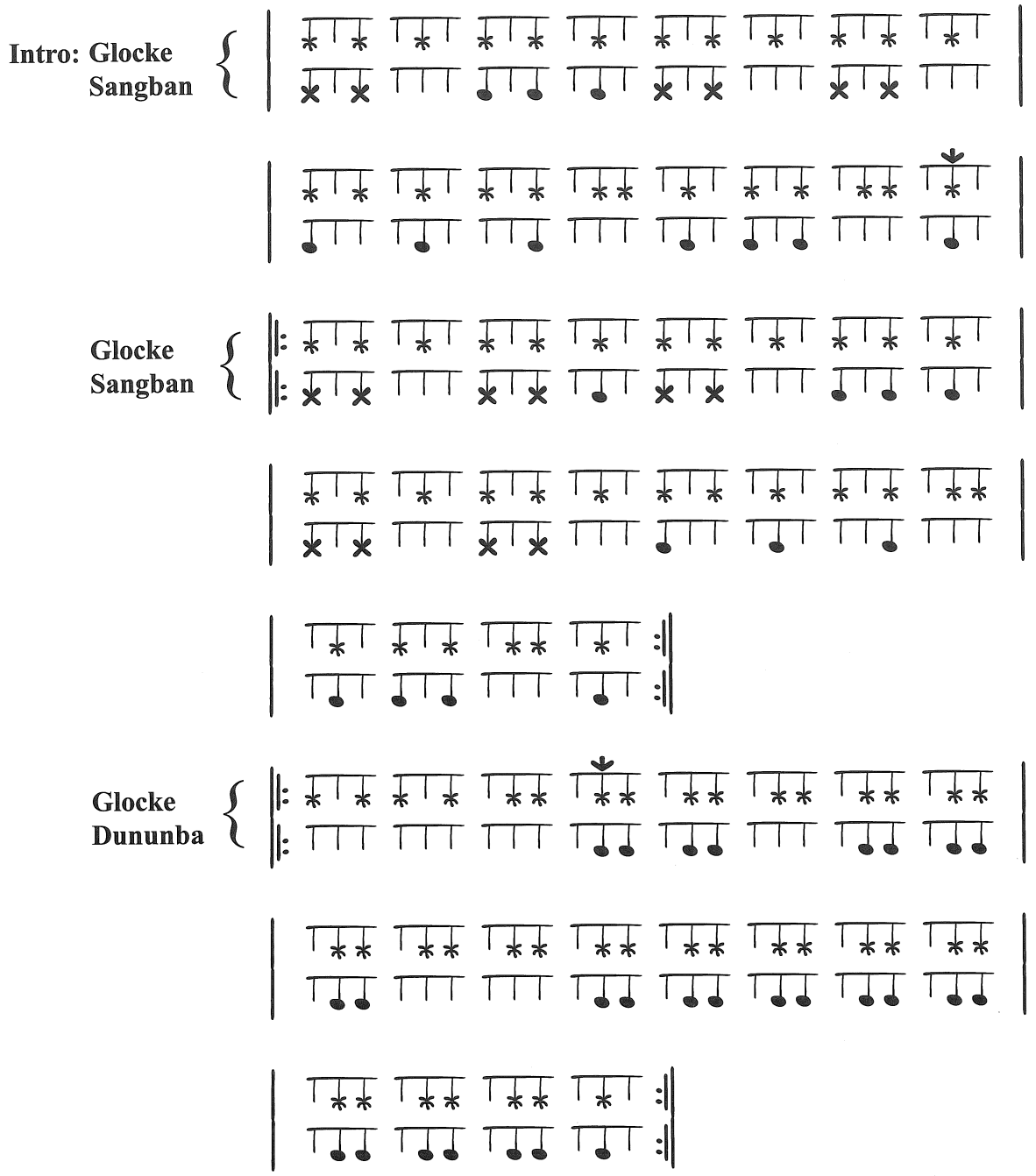
Takosaba

This term means "three times" and refers to the movements of the dance, which repeat three times.

Takosaba

Ce mot signifie «trois fois» et désigne les mouvements qui se répètent trois fois dans la danse.

Takosaba



Djembé und Kenkeni spielen wie bei allen anderen Dununbarhythmen. Die Sangban beginnt am Pfeil im Intro, und geht über in das Pattern zwischen den Wiederholungszeichen. Die Dununba beginnt ebenfalls am Pfeil. Die Einsätze für Sangan und Dununba sind auf der vierten Zählzeit im Signal.

Djembé and kenkeni play as they do in all other Dununba rhythms. The sangban starts at the arrow in the intro and changes to the pattern between the repetition marks. The dununba likewise starts at the arrow. The insertion for sangban and dununba are on the fourth beat of the signal.

Djembé et kenkeni jouent comme dans tous les autres rythmes Dununba. Le sangban commence à jouer sur la flèche en intro et passe dans la formule mise entre les signes de reprise. Le dununba commence également sur la flèche. Les sangban et dununba sur le quatrième temps du signal.

3. Mädchen und Frauen

Häufig wird Mamady die Frage gestellt, warum Frauen in Guinea nicht Djembé spielen. Er antwortet darauf, daß es *nicht der Tradition entspricht*. Aber was heißt das? Dürfen oder wollen die Frauen nicht trommeln? Gilt das nur für die Djembé oder betrifft es auch andere Trommeln?

Gleichzeitig betont er, daß für ihn die Frauen die Schöpferinnen der Rhythmen schlechthin seien, und daß sie für die Entstehung der Djembérhythmen eine entscheidende Rolle spielten. Er sagt, die Frauen hätten mit ihrem Singen, Klatschen und Tanzen die Rhythmen „erfunden". Ich habe zu dieser Frage Herrn Sekou Saramady Kourouma befragt, der in Conakry als Journalist tätig ist. Er hat sich mit dem Thema beschäftigt und schreibt dazu im Dezember 1996 aus Conakry:

„Die Malinké Frauen haben viel für die Entstehung der Rhythmen getan. Bis ins 19. Jahrhundert war die Djembé das Erbteil der Männer. Die Probleme der Mutterschaft, Schwangerschaft und Stillzeit trugen dazu bei, daß sich die Frauen vom Djembéspielen fernhielten. Sie hatten einfach keine Zeit dazu. Im 20. Jahrhundert hat die Frau im Zuge ihrer Emanzipation begonnen, Djembé zu spielen. Da hat man gesehen, daß alles, was der Mann kann, auch die Frau kann.

Herr Diabaté, Historiker und Radiomoderator in Conakry meint, es gäbe keinen Musiker bei den Malinké, dessen Kunst nicht auf der Frau beruht, gemäß der Tatsache, daß sie es ist, die die Lieder komponiert und singt, die genau wie die Tänze mit den Rhythmen korrespondieren."

Im folgenden beschreibt er einige Rhythmen und Instrumente, die ausschließlich von Frauen gespielt werden. Fünf davon möchte ich hier vorstellen:

3. Girls and Women

Often, Mamady is asked why women in Guinea do not play the djembé. He answers that it is *not part of the tradition.* But what does that mean? Are the women not allowed to play, or do they not want to? Does this only apply to the djembé, or does it include other drums, too?

At the same time, Mamady stresses the fact that, for him, women are definitely the creators of the rhythms and that they have played an essential part in the development of djembé rhythms. He says that women "invented" the rhythms with their singing, clapping and dancing.

I have also asked Mr. Sékou Saramady Kourouma, a journalist in Conakry, the question of why women in Guinea do not play djembé. He has worked with this subject and, in December 1998, wrote from Conakry:

"The Malinke women have done a lot for the development of the rhythms. Until the nineteenth century, the djembé was played only by men. The problems of pregnancy, motherhood and lactation period contributed to the fact that women were not interested in playing the djembé. They simply did not have the time. In the twentieth century and in the course of emancipation, women have begun to play djembé. And one could see that everything that men do, women can do, too.

Mr. Diabaté, historian and radio host in Conakry, believes that there is not even one Malinke musician who would keep his art from the women, since it is the women who compose and sing the songs, which, like the dances, correspond exactly to the rhythms."

Below, he describes some rhythms and instruments that are played solely by women, of which I want to introduce five here:

3. Les jeunes filles et les femmes

Mamady, auquel on demande souvent pourquoi les femmes ne jouent pas du djembé en Guinée, répond simplement que cela *ne fait pas partie de la tradition.* Mais qu'est-ce que cela veut dire au juste? Les femmes ne veulent-elles pas ou n'ont-elles pas le droit d'en jouer ?

Ce fait se limite-t-il au seul djembé, ou concerne-t-il également les autres tambours ? D'un autre côté, Mamady souligne que les femmes sont, de son point de vue, rien moins que les créatrices des rythmes, et qu'elles ont joué un rôle décisif dans la création des rythmes du djembé. Il dit que les femmes auraient «inventé» les rythmes en chantant, en tapant dans leurs mains et en dansant. J'ai demandé son avis à Monsieur Sékou Saramady Kourouma, journaliste à Conakry. Après s'être lui-même penché sur la question, il m'a répondu de Conakry, par écrit, en décembre 1996 :

«Les femmes malinké ont fait beaucoup pour la création des rythmes. Jusqu'au XIXème siècle, le djembé était l'apanage des hommes. Les grossesses, puis les maternités et l'allaitement, ont fait en sorte que les femmes ne se sont pas intéressées au djembé. Elles n'en avaient tout simplement pas le loisir. Au XXème siècle, dans le sillage de leur émancipation, les femmes ont commencé à jouer du djembé. On s'est alors rendu compte que les femmes pouvaient faire tout ce que les hommes faisaient.»

Monsieur Diabaté, historien et animateur radio à Conakry, dit qu'il n'y a «pas un seul musicien malinké qui ne tienne son art de la femme, vu que c'est la femme qui compose et chante les chansons, et que celles-ci, tout comme les danses, correspondent exactement avec les rythmes.»

Il décrit quelques rythmes et instruments qui ne sont joués que par les femmes. J'ai choisi de vous en présenter cinq :

Tèh da Tolon

Das ist ein Rhythmus, den die Frauen klatschen, wenn sie zu ihrer Unterhaltung am Brunnen oder auf dem Feld, um sich während der Arbeit aufzumuntern, oder im Mondschein singen. Der Rhythmus Djaa entstand aus dem Tèh da Tolon.

Tèh da Tolon

This is a rhythm that is clapped by the women when they talk at the spring, to cheer themselves while working in the fields, or to accompany their singing in the moonlight. The rhythm Djaa emerged from the tèh da tolon.

Tèh da tolon

C'est un rythme que les femmes frappent dans leurs mains quand elles discutent à la fontaine, pour se donner du cœur à l'ouvrage dans les champs ou pour accompagner leur chant au clair de lune. Le rythme Djaa est dérivé du Tèh da tolon.

Djidö Tolon Dunun

Dies ist ein Rhythmus zur Unterhaltung im Wasser, wenn die Frauen z.B. nach getaner Arbeit wie Wäsche waschen und Geschirrspülen im Fluß zusammen baden. Sie bilden singend einen Kreis oder Halbkreis im Wasser, und indem sie auf das Wasser und ihre Brust schlagen, bringen sie einen sensationellen Rhythmus hervor.

Djidö Tolon Dunun

This is a rhythm played for pleasure in the water, as when the women bathe together in the river after they have finished their laundry or dishes. They sing and form a semi-circle in the water, and, by beating on the water and on their breast, they create a sensational rhythm.

Djidö tolon dunun

C'est un rythme que les femmes jouent dans l'eau, pour leur plaisir, quand elle ont fini leur travail, comme par exemple laver le linge ou faire la vaisselle. Elles forment un cercle ou un demi-cercle dans l'eau et exécutent un rythme admirable en tapant sur l'eau ou sur leur poitrine.

Dji Dunun

Das heißt wörtlich übersetzt das Tam Tam des Wassers. Für diesen Rhythmus wird Wasser in einen Bottich (Kounan) gegossen und eine Kalebasse (Feh) verkehrt herum hineingelegt. Auf diese Kalebasse schlägt man mit einem kleinen Gerät (Kalama). An die 10 Dji Dununs in einer Reihe schaffen phantastische Rhythmen. Der Dji Dunun wird anläßlich des Sankouda Djitah gespielt, daß ist der Wassertransport zum neuen Mondjahr, und bei Sonnen- und Mondfinsternissen.

Dji Dunun

This literally means "water drum." For this rhythm, water is poured into a tub (kounan), and a calabash (feh) is put into it, upside down. This calabash is struck with a ladle made with a smaller half calabash (kalama). An ensemble of ten Dji Dununs creates fantastic rhythms. The Dji Dunun is played on the occasion of Sankouda Djitah, the water transport at the beginning of the new lunar year, and at solar and lunar eclipses.

Dji dunun

La traduction littérale de Dji dunun est tambour d'eau. Pour ce rythme, on remplit un baquet (kounan) avec de l'eau et on y met une calebasse (feh) à l'envers. On tape sur cette calebasse avec une louche faite d'une demi calebasse plus petite (kalama). Un ensemble de dix Dji dunun produit des rythmes fantastiques. On joue le Dji dunun à l'occasion du Sankouda Djitah, c'est-à-dire pour le transport de l'eau pour la nouvelle année lunaire, ainsi que pour les éclipses de soleil ou de lune.

San Sali Fila / San Sani Saba

Wenn Frauen zusammen an einem Mörser arbeiten, in dem sie Getreide stampfen, kreieren sie dabei einen Rhythmus, den man San Sani Fila nennt, wenn sie zu Zweit sind, oder San Sani Saba wenn sie zu Dritt sind.

San Sani Fila / San Sani Saba

When two women work together at a mortar pounding grain, they create a rhythm called San Sani Fila; when there are three women, the rhythm is called San Sani Saba.

San Sali Fila / San Sani Saba

Quand les femmes pilent ensemble les céréales dans un même mortier, elles créent un rythme que l'on appelle San Sali Fila quand elles travaillent à deux, et San Sani Saba quand elles travaillent à trois.

San Sani Saba

Karignan

Das Karignan ist ein Schlaginstrument aus einem Metallrohr. Es ist etwa 30 cm lang und wird mit einem Metallstab angeschlagen. Der Klang ist sehr durchdringend, das Instrument wird von weiblichen Griottes benutzt, die damit ihre Gesänge begleiten.

In der Geschichtsliteratur ist über das Leben der afrikanischen Frauen nicht viel zu finden. Es darf jedoch angenommen werden, daß zur Zeit der Gründung des ersten großen Königreichs Gana (etwa um 300 n. Chr.), in Westafrika das Matriarchat als Gesellschaftsform existierte.

Von der Rolle der Frau als Wächterin des spirituellen Lebens in diesen Kulturen wissen wir so gut wie nichts.

J.E. Behrendt schreibt im Vorwort zu dem bekannten Buch „*Die magische Trommel*“:

„Trommeln sind weiblich. .... Die Trommel war das Instrument der großen Mutter - als die Frauen nicht nur die Herrschenden sondern auch die Trommelnden waren. Zehntausende von Jahren lang, bevor die Männer die Welt patriarchalisch machten“.

In späteren Zeiten wurde das Trommeln (in Afrika und fast überall auf der Welt) fast ausschließlich Männersache.

Vielerorts sind auch heute in Westafrika matrifokale Familienordnungen zu finden, in denen die älteste Frau und Mutter das Zentrum des Haushalts darstellt und der Mann die äußeren Angelegenheiten regelt.

Nirgendwo waren die Frauen rechtlos oder gar Sklavinnen ihres Mannes. Die eigene Sippe wahrte ihre Rechte auch nach der Verheiratung. In ihren Bünden setzten sie ihre Interessen durch. Über diese Bünde und Zusammenschlüsse der Frauen, ihre Tätigkeiten (auch trommeln?) und Organisation ist sehr wenig bekannt. Dieses Wissen blieb sowohl der Forschung, als auch den (einheimischen) Männern verborgen.

Wenn die Frauen in der Öffentlichkeit in Erscheinung treten, kann es für die Männer eines Dorfes eine harte Strafe bedeuten. Hat ein Mann sich seiner Frau gegenüber sehr schlecht verhalten, kommen alle verheirateten Frauen des Dorfes zusammen, umkreisen das Dorf und schreien die Sünden des Mannes laut heraus. Bei den Bambara wird das „pimbiri ba“ genannt; es ist ein macht-

Karignan

The karignan is a percussion instrument made from a metal pipe. It is about thirty centimeters long and is played with a metal stick. The sound is very percing, and the instrument is used by the female griots as accompaniment for their songs.

In historical literature, one does not find much about the life of African women. One can assume that when the first great empire of Gana was established (approximately 300 A.D.), the social system in West Africa was matriarchal. We know almost nothing about the women´s role as guardians of spiritual life in these cultures.

J. E. Behrendt writes in his preface to the German edition of the well-known book by Mickey Hart, *Die magische Trommel* (*Drumming at the Edge of Magic)*: "Drums are female... The drum was the instrument of the great mother, when women not only were rulers, but also were drummers. This was the case for many thousands of years, before men took over and established world-wide patriarchy."

Later, drumming was almost exclusively done by men (not only in Africa but almost everywhere in the world).

In many places in West Africa, one can find even today matrifocal family systems where the oldest woman and mother is the center of the household, and the man takes care of matters outside the house.

Women had always rights and were never their husbands' slaves. Their birth families guarded their rights even after they married. Through their associations, they pursued their interests. Not much is known about these associations and groups of women, their activities (maybe even drumming), and organization. This knowledge remained secret and could neither be revealed by investigation, nor by the (native) men.

When women appear in public, it can mean a hard punishment for the men of a village. When a man has treated his wife very badly, all married women of the village get together in public and loudly denounce his misdeeds. The Bambara call this "pimbiri ba." It is a powerful tool which can "totally ruin" the prestige and reputation of a man for a long time (see Beuchelt, p. 79).

Karignan

Le karignan est un instrument de percussion composé d'un tube en métal d'une trentaine de centimètres de long, que l'on frappe avec une baguette métallique. Sa sonorité est très perçante et il est utilisé par les griottes pour accompagner leur chant.

On ne trouve que peu de choses sur la vie des femmes africaines dans la littérature historique. On peut toutefois supposer qu'il existait une forme de société matriarcale à l'époque de la fondation du premier grand Empire du Gâna (environ 300 ans après J-C).

Nous ne savons pour ainsi dire rien du rôle de la femme en tant que gardienne de la vie spirituelle dans ces cultures.

Dans la préface d'un livre très connu de Mickey Hart «*Le tambour magique*», J.E. Behrendt écrit :

«Les tambours sont féminins... Le tambour était l'instrument des grandes femmes - alors qu'elles n'étaient pas seulement celles qui détenaient l'autorité, mais aussi celles qui jouaient du tambour. Pendant des dizaines de milliers d'années, avant que l'homme n'impose le patriarcat dans le monde.»

Plus tard (pas seulement en Afrique mais pratiquement dans le monde entier), le tambour devint presque exclusivement une affaire d'hommes.

En bien des endroits, la famille est aujourd'hui encore régie par un ordre matrifocal, dans lequel les femmes les plus âgées et la mère forment le centre du foyer, alors que l'homme s'occupe des affaires extérieures à la maison.

Nulle part, les femmes n'étaient privées de tout droit ou étaient les esclaves de leur mari. Leur propre famille conservait ces droits, même après le mariage. Elles formaient des cercles grâce auxquels elles faisaient valoir leurs intérêts. On ne sait que très peu de choses à propos de ces cercles et de ces organisations de femmes, sur leurs activités (jouaient-elles du tambour ?) et leur organisation. Ni mes investigations, ni les indigènes ne surent répondre à cette question.

Quand les femmes apparaissent au grand jour, les hommes d'un village peuvent craindre un redoutable châtiment. Quand un homme s'est mal comporté avec sa femme, toutes les femmes mariées du village viennent

volles Instrument, mit dem das Ansehen und der Ruf eines Mannes für lange Zeit „total ruiniert“ sein kann. (Vgl. Beuchelt, S. 79)

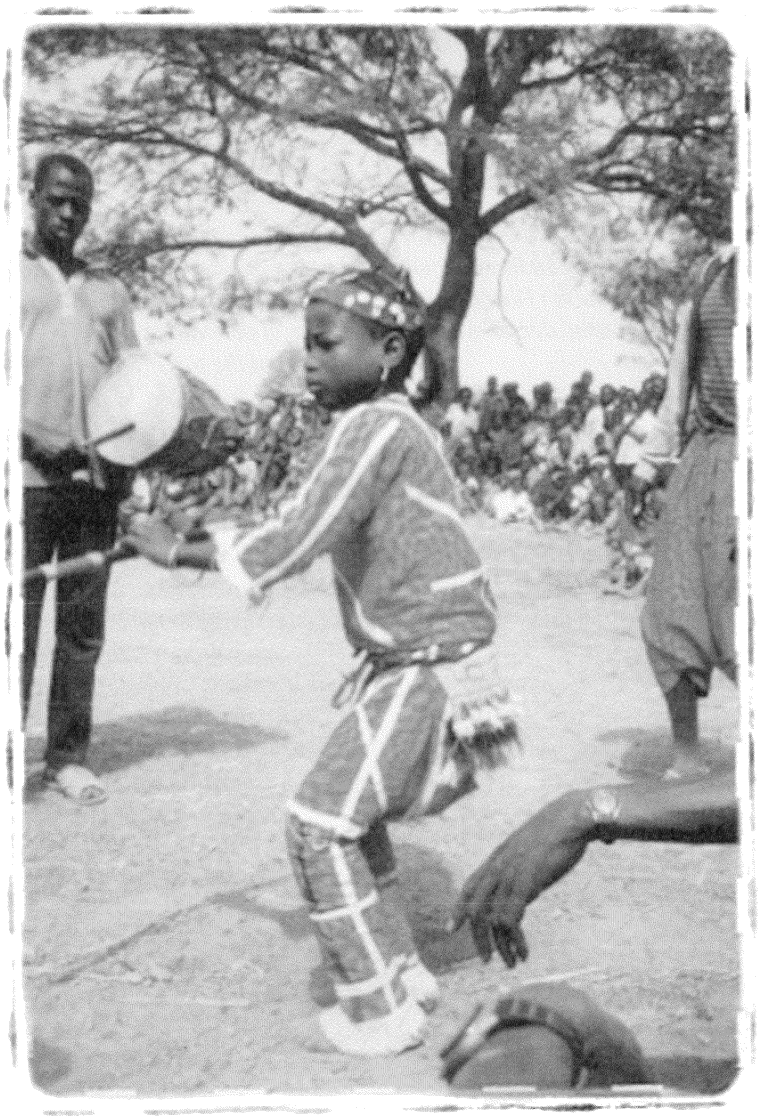
Professionelle Musikerinnen gibt es heute vor allem als Sängerinnen oder Griottes. Interessant ist auch die Geschichte der ersten weiblichen Band in Westafrika, „Les Amazones de Guinee“, auf die hier aber nicht weiter eingegangen werden kann.

Professional female musicians today are mostly singers or griots. The story of the first female band in West Africa, “Les Amazones de Guinée” (The Amazons of Guinea), is also interesting, although, in this book, we will not go into this any further.

ensemble et dénoncent à pleine voix ses méfaits. Chez les Bambara, on appelle cette pratique «pimbiri ba». C’est un redoutable instrument qui peut «ruiner totalement» la réputation et l’honneur d’un homme pour très longtemps.

Les musiciennes sont aujourd’hui surtout chanteuses ou griottes. L’histoire du premier orchestre de femmes en Afrique Occidentale, «Les Amazones de Guinée», est également intéressante, mais nous ne pourrons pas approfondir le sujet dans ce livre.

Literaturempfehlungen : Bibliographic recommendations
Über das Leben afrikanischer Frauen erfahren wir vieles aus den Romanen afrikanischer Schriftstellerinnen. Hier eine Auswahl an westafrikanischen Autorinnen.
From the books of African woman writers we learn much about the life of women in Africa. Here is a selection of West African female writers.
Dans les livres écrits par des femmes africaines, nous apprenons beaucoup sur la vie des femmes en Afrique. En voici une sélection.
Alkali, Zaynab: Tot geträumt und still geboren, Stechapfel 1991
Ba, Mariama: Ein so langer Brief, Ullstein Ta Buch 30142
Emecheta, Buchi: Kehinde, Knaur 65090
Dangarembga, Tsitsi: Der Preis der Freiheit, rororo 12956
Kouoh, Koyo: Töchter Afrikas, Marino Verlag 1994
Nagel, Inga: Die kleinen Frauen Afrikas, Horlemann Verlag 1993
Thiam, Awa: Die Stimme der schwarzen Frau, rororo 4840
Fachbücher : Specialized books
Redmond, Layne: Frauen Trommeln, Sphinx Verlag 1999
Mickey Hart: Die magische Trommel, Goldmann Taschenbuch Nr. 12156
Reinhard Flatischler: Die vergessene Macht des Rhythmus
Luisa Francia: Der afrikanische Traum, Stechapfel Verlag 1993



Mendiani

Die Rhythmen

Mendiani

trad. Ethnie Malinké, Guinea, Nordostguinea

Mendiani ist ein Rhythmus und Tanz für die Jungfrauen, die jungen Mädchen von 6 - 13 Jahren. Eine der älteren Frauen im Dorf, die früher selbst einmal eine Mendiani war, wird für die Mädchen zur „Mutter". Sie organisiert die Tänze und Kostüme und berät die Mädchen in dieser Zeit. Sie beschützen die Mädchen und weihten sie in Geheimnisse und Mysterien ein.

Von Zeit zu Zeit werden die älteren Mädchen von den jüngeren als Mendiani abgelöst. Der Tanz ist sehr akrobatisch, die neuen Mendiani werden trainiert sowie psychologisch und physisch darauf vorbereitet. Mendianifeste werden immer tagsüber gefeiert. Wenn ein solches Fest stattfindet, werden die Mädchen von den jungen Männern am Haus der Mutter abgeholt und auf den Schultern zum Dorfplatz getragen.

Dabei tragen sie das Mendiani-Kostüm, einen großen, weiten Boubou, und eine Maske. Treffen sie am Dorfplatz ein, wird zur Begrüßung der Rhythmus Denadon gespielt.

Danach legen sie die Masken und den grossen Boubou ab. Von den Griots wird jetzt das Lied Mendiani angestimmt und die Percussionisten wechseln zum Rhythmus Mendiani.

Die Mädchen tanzen über mehrere Stunden ihre akrobatischen Tänze, für die es verschiedene traditionelle Choreografien gibt. Dieser traditionelle Festablauf wird heute noch praktiziert.

The Rhythms

Mendiani

Traditional Ethnic Group: Malinke Northeast Guinea

Mendiani is a rhythm and a dance for the virgins, the young girls from age six to thirteen. One of the older women in the village who was once a Mendiani is considered to be the "mother" of these girls, and the President, or leader of the village's Mendiani association. She, along with other members of the association, organizes the dances and costumes and advises the girls during this period in their lives. The mother protects the girls, and initiates them into the secrets and mysteries of Mendiani.

Every now and then, younger girls take the place of the older Mendiani. The dance is very acrobatic, and the new Mendiani are trained, psychologically and physically, for it. Mendiani festivities are always celebrated during the day. When such a festivity occurs, the girls go to one home, usually that of their "mother," to prepare. From there, they are picked up by young men, who carry them on their shoulders to the center of the village.

Each of the girls wears the Mendiani costume, a big, wide boubou, and a mask. Upon arriving in the village center, they are greeted by the drummers with the rhythm Denadon.

After that, the girls take off their masks and big boubous, the griots begin to sing the Mendiani song, and the percussionists change to the Mendiani rhythm.

For several hours, the girls perform their acrobatic dances, for which there are different traditional choreographies. This festivity is still practiced today, in accordance with tradition.

Les rythmes

Mendiani

Tradition de l'ethnie Malinké Nord-Est de la Guinée

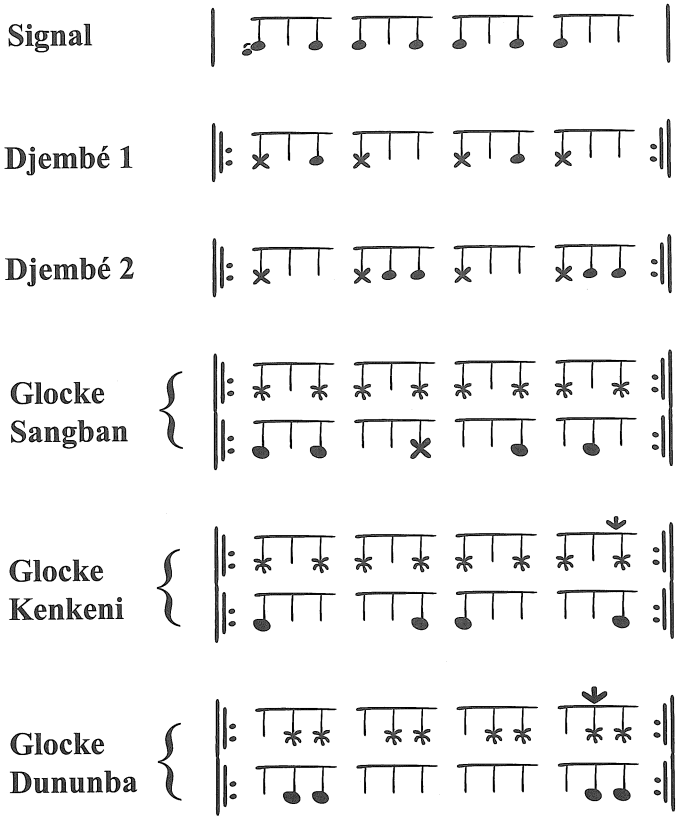
Mendiani est un rythme et une danse pour les vierges, et désigne également des jeunes filles âgées de 6 à 13 ans ainsi que l'«association» qui gère leurs activités. Une des femmes âgées du village, elle-même ancienne mendiani, est considérée comme étant leur «mère». Avec l'«association» elle organise les danses et les costumes, et les conseille pendant cette période de leur vie. Elle les protège également et les initie aux secrets et aux mystères.

De temps à autre, les mendiani les plus âgées sont remplacées par des filles plus jeunes. La danse est très acrobatique, aussi les nouvelles mendiani y sont-elles préparées psychologiquement et physiquement. Les fêtes Mendiani ont toujours lieu pendant la journée. Lors de ces fêtes, les filles se réunissent dans une maison, généralement celle de leur «mère», pour se préparer. Les jeunes hommes viennent les y chercher et les portent sur leurs épaules jusque sur la place du village.

Elles sont revêtues du costume mendiani, un grand boubou très ample et un masque. Leur arrivée sur la place du village est saluée par le rythme Denadon.

Elles enlèvent alors leurs grands boubous et leurs masques, et les griots entonnent le chant Mendiani, et les percussionnistes enchaînent le rythme Mendiani. Des heures durant, les jeunes filles exécutent leurs danses acrobatiques dont il existe différentes chorégraphies traditionnelles. Cette fête se pratique aujourd'hui encore selon ce déroulement traditionnel.

Mendiani



Balandugu
Januar / January / Janvier 1999
Ankunft der Mendiani / Arrival of the Mendiani / Arrivée des Mendiani

Moribayassa

trad. Ethnie Malinké, Nordosten Guineas

Moribayassa ist der Name für einen sehr alten Rhythmus und Tanz, der im Leben einer Frau auch heute eine ganz außergewöhnliche Rolle spielt.

Wenn eine Frau ein wirklich großes Problem hat, wie z.B. Krankheit in der Familie oder Kinderlosigkeit, wird sie zunächst alle Möglichkeiten der Hilfe im Dorf in Anspruch nehmen, bis hin zum Besuch beim Fetischeur.

Als allerletztes Mittel, als letzte Hoffnung legt sie ein Gelübde ab: Wenn dieses schwere Schicksal vorüber ist, tanze ich Moribayassa. Zwischen diesem Entschluß und dem Tanz können Jahre vergangen sein. Dieses Gelübde ist so bedeutungsvoll, daß es nur einmal im Leben einer Frau vorkommen kann.

Der Rhythmus wird auch heute noch ausschließlich für diesen Freudentanz einer Frau gespielt, die ein schweres Schicksal hinter sich gelassen hat.

Für den Tanz kleidet und zeigt sie sich so, wie sie es normalerweise niemals tun würde: Sie zieht sich alte, zerrissene Kleider an, zeigt ihre nackten Beine und benimmt sich wie eine Verrückte, die alle Tabus brechen darf.

Dabei umrundet sie singend und tanzend, begleitet von einem oder mehreren Musikern drei- oder siebenmal das Dorf. Die Frauen vom Dorf folgen ihr und singen mit.

Danach zieht sie sich um und vergräbt die alten Kleider unter einem Mangobaum. In meinem Dorf Balandougou wird dieser Mangobaum Moribayassa genannt.

Moribayassa

Traditional Ethnic Group: Malinke Northeast Guinea

Moribayassa is the name of a very old rhythm and dance, which, to this day, plays a highly unusual role in the life of a woman.

If a woman has a really big problem, such as illness in the family or childlessness, she will at first pursue all the opportunities for help in the village, even consulting a fetish maker.

When she has exhausted all of these resources, as her last hope, she takes a vow, "When this huge difficulty is over, I will dance Moribayassa." Between this decision and the dance, years may pass. This vow is so significant that a woman can take it only once in her life.

Even today, the rhythm is played exclusively for this joyful dance of a woman who has overcome a difficult situation.

For this dance, the woman dresses and shows herself in a way that she normally would never dare to do: she wears old, torn clothes; shows her naked legs; and behaves like a crazy woman who is allowed to break all taboos.

In this way, she circles the village three or seven times, singing and dancing, accompanied by one or more musicians. The women of the village follow her and sing, too.

After that, the dancer changes her clothes and buries the old rags under a mango tree. In my village, Balandugu, this mango tree is called Moribayassa.

Moribayassa

Tradition de l'ethnie Malinké Nord-Est de la Guinée.

Moribayassa est le nom d'une danse et d'un rythme très anciens qui jouent, aujourd'hui encore, un rôle exceptionnel dans la vie d'une femme.

Quand une femme a un problème réellement très important, comme, par exemple, quand un membre de sa famille est malade ou qu'elle ne peut pas avoir d'enfants, elle a tout d'abord recours à toutes les possibilités que lui offre le village et va également voir le féticheur.

Quand elle a épuisé toutes ces ressources, elle fait un vœu : «Quand cette dure épreuve sera terminée, je danserai Moribayassa.» Des années peuvent passer avant qu'il en soit ainsi. Ce vœu revêt une telle signification qu'une femme ne peut le faire qu'une seule fois dans sa vie.

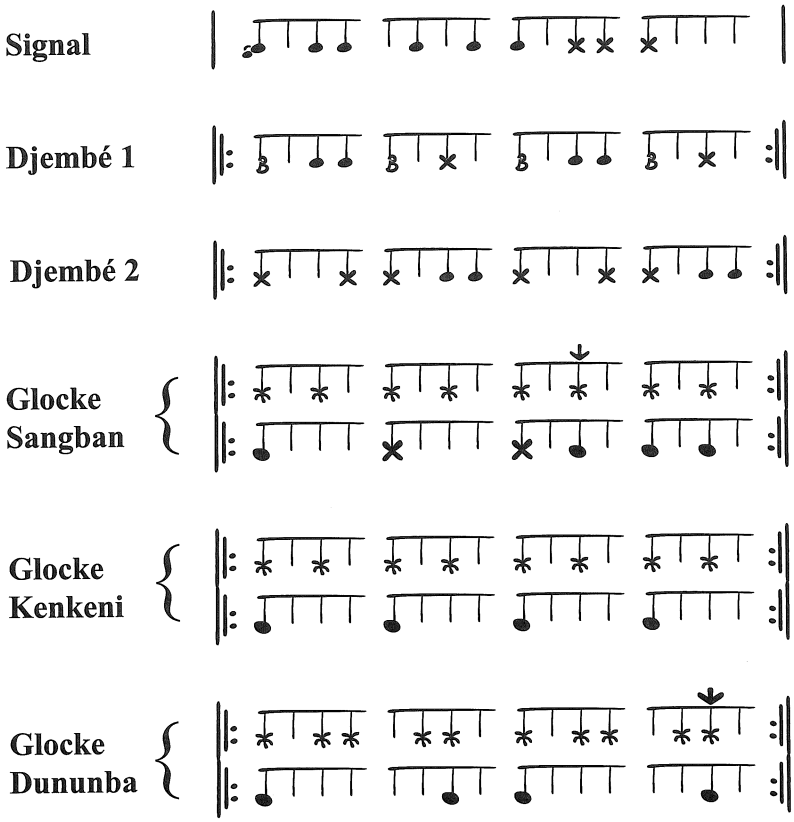
Ce rythme n'est aujourd'hui encore joué que pour accompagner la danse d'allégresse d'une femme qui a surmonté une épreuve très dure.

Pour cette danse, la femme se montre comme jamais elle n'oserait le faire à aucune autre occasion : elle s'habille avec de vieux vêtements déchirés, montre ses jambes nues et se comporte comme une folle, ayant le droit de briser tous les tabous.

Chantant et dansant, elle fait trois ou sept fois le tour du village, accompagnée par un ou plusieurs musiciens. Les femmes du village la suivent en chantant.

Ensuite la femme se change et enterre ses vêtements sous un manguier. A Balandugu, mon village, ce manguier s'appelle Moribayassa.

Moribayassa



Djabara

trad. Ethnie Malinké, Guinea, Region Wassolon

Dieser Rhythmus ist ein typischer Wassolonrhythmus.

Der Name bezeichnet auch ein Instrument, das von den Frauen gespielt wird. Es ist eine Kalebasse, um die ein Netz mit Kaurimuscheln geflochten wird.

Während der Kolonisation wurde der Rhythmus auch zur Begrüßung von Regierungsbeamten gespielt, was vom „chef de canton" veranlasst wurde. Vor der Kolonialzeit war Djabara ein Begrüßungsrhythmus für wichtige Besucher im Dorf, den viele Frauen gemeinsam mit der Djabara begleiteten.

Einige Männer blasen dazu in Hörner, namens „Kre Budu". Erst später kommen Djembé und Dununba dazu.

Djabara war früher ein wichtiger Rhythmus der Region und wird heute auch oft auf populären Festen gespielt.

Djabara

Traditional Ethnic Group: Malinke Wassolon Region

This rhythm is a typical Wassolon rhythm.

The name also signifies an instrument played by the women. It is a calabash covered with a net braided with cowrie shells.

During colonization, the rhythm was also played to salute government officials, at the urging of the head of the canton. Before colonization, Djabara was played to greet important visitors to the village, and a large number of women accompanied this rhythm on the djabara.

Several men played horns of different tonality, called "Kre Budu." Djembé and dununba were added later.

In the past, Djabara was an important rhythm in the region and even today it is often played at popular festivals.

Djabara

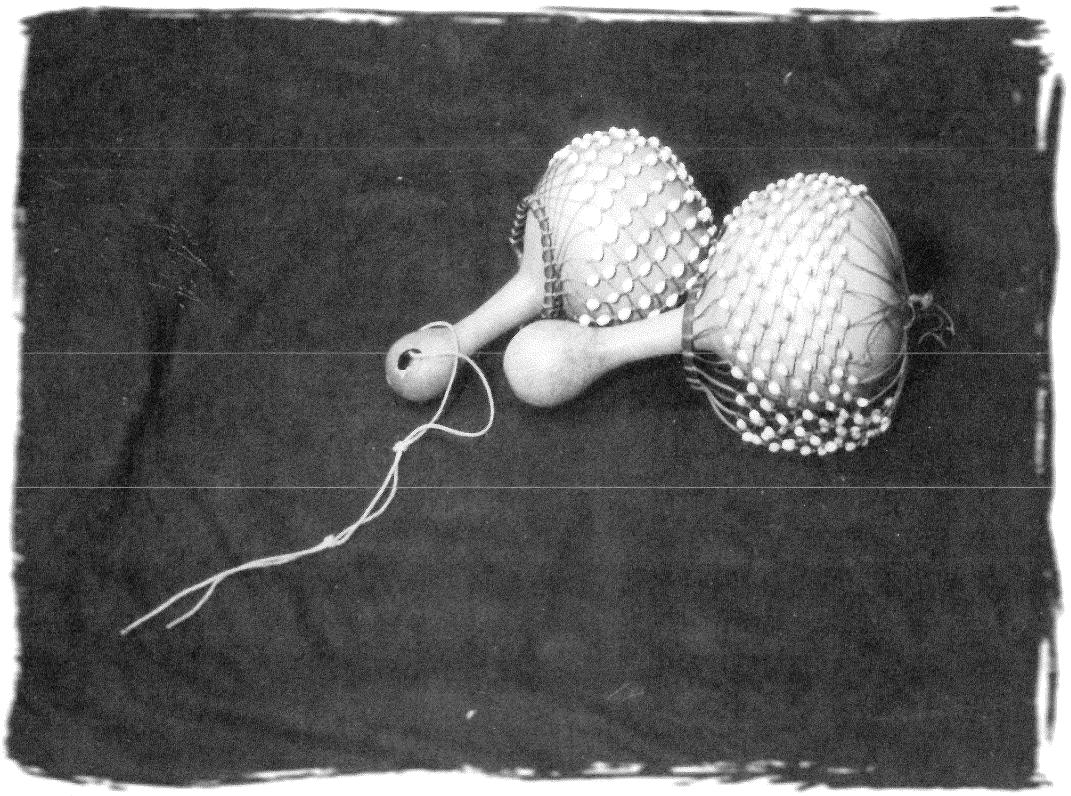
Tradition de l'ethnie Malinké Région du Wassolon

Ce rythme est un rythme typique de la région du Wassolon.

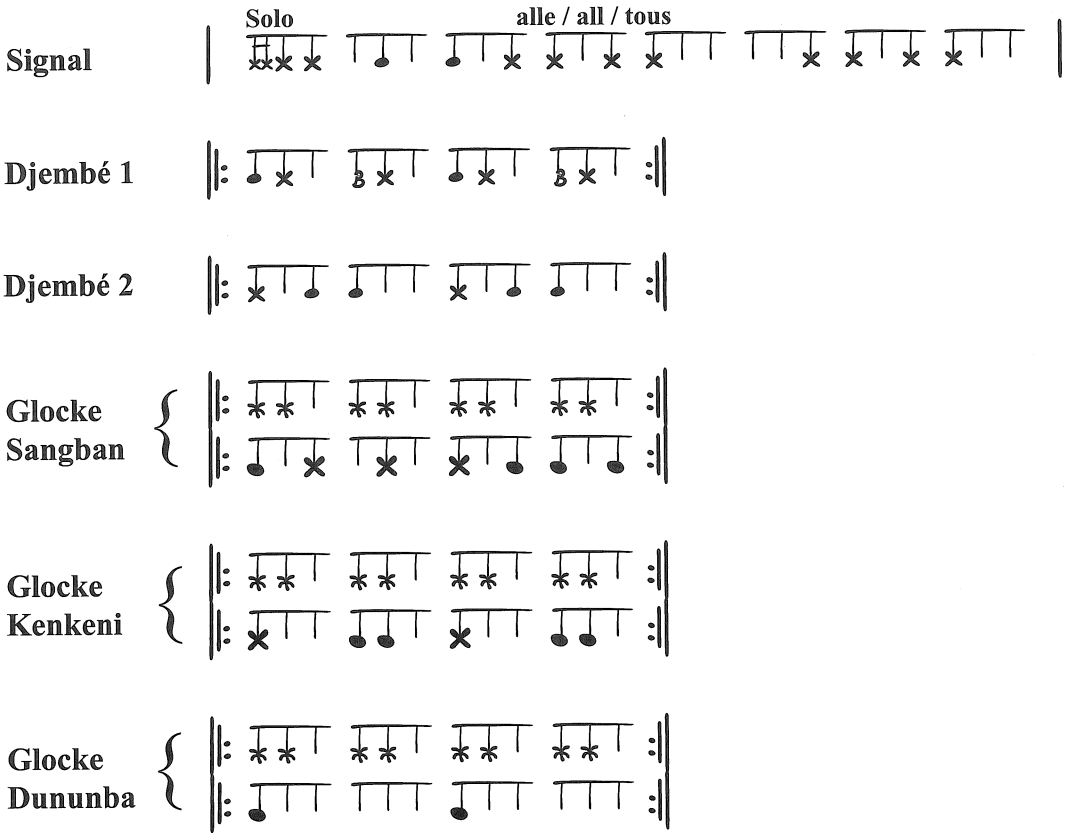
Son nom désigne aussi un instrument joué par les femmes et qui est composé d'une calebasse entourée d'un filet sur lequel sont fixés des cauris.

Du temps de la colonisation, ce rythme était joué pour saluer l'arrivée des fonctionnaires du gouvernement, et le chef du canton exhortait les musiciens à tenir ce rythme. Avant l'époque coloniale, ce rythme, que l'on jouait pour saluer un visiteur important, était accompagné par un grand nombre de femmes jouant du djabara, ainsi que par plusieurs hommes soufflant dans des cornes de tonalités différentes, appelées «Kre Budu». Le djembé et le dununba n'interviennent que plus tard.

Autrefois rythme important de la région, Djabara est aujourd'hui encore souvent joué dans les fêtes populaires.



Djabara


Signal
Solo
alle / all / tous
Djembé 1
Djembé 2
Glocke
Sangban
Glocke
Kenkeni
Glocke
Dununba

4. Masken

Die Maske ist einer der Bereiche, in dem sich die Gedankenwelt traditioneller Stammesgesellschaften am deutlichsten ausdrückt. Die Bedeutung der Masken ist für Nicht - Afrikaner schwer zu verstehen.

Selbst Angehörige einer Ethnie können, je nach dem Stand ihrer Kenntnis, d.h. ob sie in die Mythen und Riten eingeweiht sind oder nicht, ganz unterschiedliche Erklärungen über die Bedeutung einer Maske abgeben. Wer nicht in geheime Zeremonien eingeweiht ist, kennt deren Bedeutung auch nicht. Viele Masken dürfen nur von den Trägern des jeweiligen Wissens gesehen werden. Frauen und Kinder werden häufig von den Auftritten bestimmter Masken ausgeschlossen, es wird sogar geglaubt, daß der unerlaubte Anblick einer Maske Krankheit oder den Tod bringen kann. Die Maske ist das Symbol mystischer

4. Masks

The mask is one of the areas where the system of thought of a traditional tribal society is most clearly expressed. The meaning of the masks is hard to understand for Non-Africans.

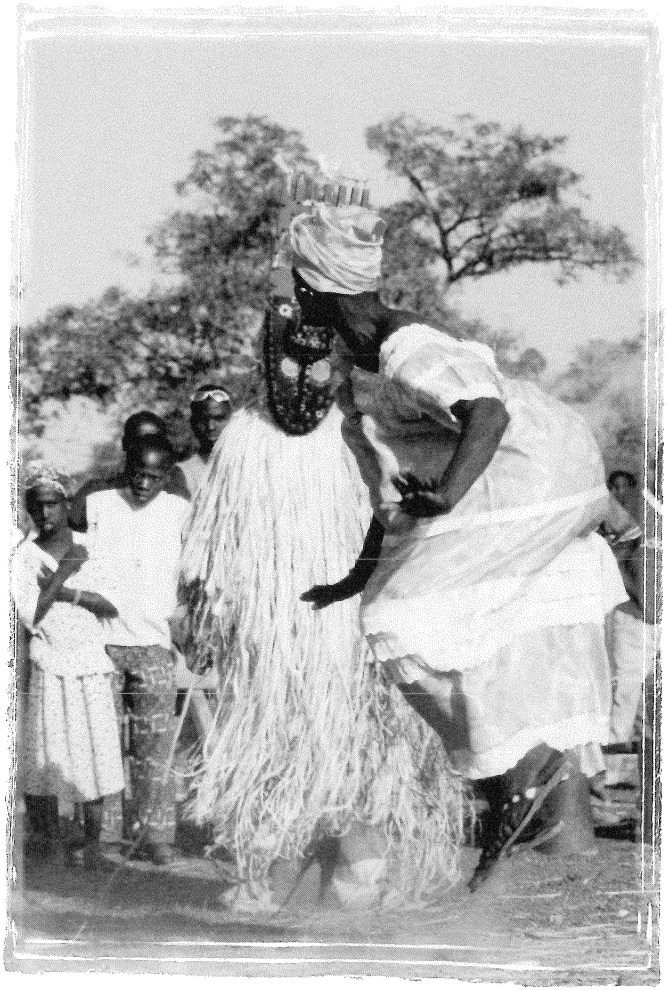
Even members of the same ethnic group may give completely different explanations of a particular mask, depending on whether they have been initiated into its myths and rituals. A person who is not inititated in a mask's secret ceremonies does not know their meaning. Many masks may only be seen by those who have already been initiated into the respective knowledge. Women and children are frequently excluded from watching the appearance of certain masks. It is even believed that the unauthorized sight of a mask can bring disease or death to the unauthorized viewer.

The mask is the symbol of mystical transformation. The person wearing the

4. Les masques

Le masque est un domaine dans lequel le monde des pensées d'une société tribale traditionnelle s'exprime le plus clairement. Pour un non-Africain, la signification d'un masque n'est que difficilement compréhensible.

Les membres d'une même ethnie peuvent en donner une explication tout à fait différente selon qu'ils ont été ou non initiés aux mythes et aux rites. Il faut en effet avoir été initié aux cérémonies secrètes pour en connaître le sens. Beaucoup de masques ne peuvent être vus que par ceux qui possèdent cette connaissance. Bien souvent, les femmes et les enfants n'ont pas le droit d'assister à l'apparition d'un masque, et celui ou celle qui le voit sans y être autorisé s'expose, dit-on, à la maladie, voire à la mort. Le masque est le symbole de la métamorphose mystique. La personne qui le porte devient l'être représenté par le masque.



Maske Konden / Konden Mask / Masque Konden Balandugu

Verwandlung. Der Mensch, der sie trägt, wird zum Wesen, das sie darstellt.

In Westafrika tauchen Masken beispielsweise bei Initiationsfesten, Auftritten von Geheimbünden und Feiern zur Ernte auf. Die Masken werden meist von Männern getragen. Aber auch hier lassen sich matriarchale Reste finden. Z.B. in Sierra Leone, und bei den Dogon in Mali, wo als heiligstes Objekt die „Mutter der Masken" verehrt wurde bzw. wird.

Masken können reinigen, beschützen oder erschrecken, sie können Botschaften der Geister an die Menschen übermitteln, sie begleiten Feldarbeit und Jagd.

Das Auftreten einer Maskengestalt im Dorf ist immer ein aufregendes Erlebnis. Der Geist einer Maske ist das Wesentliche. Dieser benützt die Maske, das Kostüm und den Träger, um sich den Menschen zu zeigen. Die Aufgabe von Maske und Kostüm ist es, die Energie des Geistes zu fixieren.

mask becomes the being that it represents.

In West Africa, masks play an important role, for example, in initiation festivities, at public appearances of secret societies, and at harvest celebrations. The masks are usually worn by men. But here, too, matriarchal remnants can be found. For example, in Sierra Leone and with the Dogon in Mali, the "mother of the masks" was, and still is, worshipped as the holiest of all objects.

Masks can purify, protect or frighten, they can transmit messages from the spirits to the people, and they accompany work in the fields and hunting.

The appearance of a masked figure in the village is always an exciting event. The essential thing is the spirit of the mask. The spirit uses the mask, the costume and the carrier to show itself to the people. The function of mask and costume is to fix attention on the energy of a spirit.

En Afrique Occidentale, les masques jouent aussi un rôle, par exemple, dans les fêtes d'initiation, lors des apparitions publiques d'un cercle secret, et pour la fête des moissons. Ce sont le plus souvent les hommes qui portent les masques, mais, dans ce domaine également, le matriarcat a laissé ses traces. En Sierra Leone, par exemple, ou chez les Dogon du Mali, l'objet de vénération le plus sacré est la «Mère des Masques».

Les masques peuvent purifier, protéger ou effrayer, ils peuvent transmettre aux hommes les messages des esprits et ils les accompagnent dans les travaux des champs.

L'apparition d'un masque dans le village est toujours un événement excitant. L'essentiel d'un masque est l'esprit qui l'habite. Celui-ci utilise le masque, le costume et celui qui les porte pour apparaître aux hommes. Le rôle du masque et du costume consiste à fixer l'énergie de l'esprit.

Die Rhythmen

Kakilambe

trad. Ethnie Baga ,
Westguinea, Region Boke

Der Kakilambe ist eine bedeutsame Maske der Baga, die nur einmal im Jahr in Erscheinung tritt. Der Geist des Kakilambe wird verehrt als Beschützer gegen böse Geister. Er tritt auf, um über die Gegenwart und die Zukunft wichtige Offenbarungen zu machen. Ein Priester des Kakilambe ist wie ein Dolmetscher, die Maske spricht nicht direkt zu den Leuten.

Es ist ein großer Tag, wenn die Maske erscheint. Alle Leute kommen um zuzuhören. Sie kommt langsam aus dem Wald, zusammen mit ihren Priestern. Die Menschen sind versammelt und warten schon. Wenn sich alle verbeugen, wächst die Maske auf 5 Meter Höhe! Sie hält für jede einzelne Familie des Dorfes ein Seil, das andere Ende wird von einer Person der Familie gehalten.

Wenn der Rhythmus schnell ist, tanzen die Priester und einige ältere Männer um die Maske herum. Ein Priester bekommt die Informationen mitgeteilt. Dann gibt er den Musikern ein Zeichen, sie spielen einen Break, der Rhythmus wird jetzt langsamer und leiser gespielt. Jetzt gibt er die Informationen der Maske weiter, z.B. ob es eine Trockenheit geben wird, oder eine Überschwemmung, ob die Reisernte reich sein wird, etc. Er wird auch sagen, ob die Kinder wohlauf sein werden, ob sich die Männer gut verhalten werden und dann sagt er den Leuten, was sie opfern sollen.

The Rhythms

Kakilambe

Traditional Ethnic Group: Baga
West Guinea, Boke Region

Kakilambe is an important mask of the Baga, and it appears only once a year. The spirit of Kakilambe is revered as the protector against evil spirits. He appears to make important revelations about the present and the future. A priest of Kakilambe functions as the mask's interpreter, because the mask does not speak directly to the people.

It is a big day when the mask appears. Everybody comes to listen. Slowly, the mask emerges from the forest, along with its priests. The people have gathered and are waiting. When all the people bow, the mask grows to a height of five meters! Ropes are attached to the mask, one for each individual family of the village, and the other end of each rope is held by a member of each family.

When the rhythm gets fast, the priests and some of the older men dance around the mask. The mask communicates its predictions to a priest, who then gives the musicians a sign. Then, they play a break, and the rhythm is played slower and softer. Meanwhile, he gives the people the information that was given to him by the mask; for instance, whether there will be a drought, or a flood, whether the rice harvest will be good, and so on. He also will tell whether the children will be in good health, whether the men will behave well, and finally, he tells the people the sacrifices that each one must make.

Les rythmes

Kakilambe

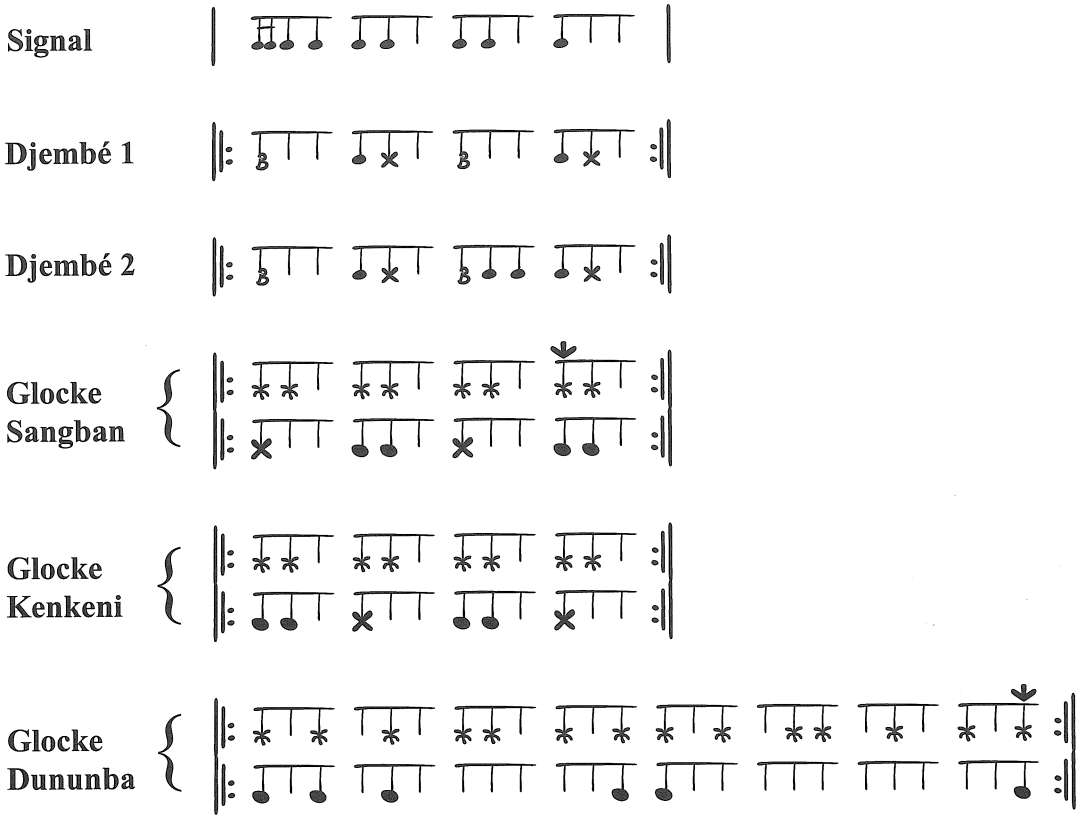
Tradition de l'ethnie Baga
Guinée Maritime, Région de Boke

Kakilambe est un masque important pour les Baga qui n'apparaît qu'une fois par an. L'esprit de Kakilambe est vénéré en tant que protecteur contre les mauvais esprits. Il apparaît pour faire des révélations importantes sur le présent et le futur. Un officiant de Kakilambe se fait l'interprète du masque qui ne s'adresse pas directement aux gens.

Le jour de l'apparition du masque est un jour important, et tous les gens viennent pour l'écouter. Le masque sort lentement de la forêt, accompagné par les officiants. Les gens se sont rassemblés pour l'attendre. Quand ils se prosternent, le masque grandit jusqu'à atteindre cinq mètres ! Il tient l'extrémité d'une corde pour chaque famille, l'autre bout étant tenu par un membre de la famille.

Le rythme s'accélère et l'officiant danse autour du masque avec quelques hommes âgés. Le masque communique ses prédictions à l'officiant. Celui-ci fait alors un signe aux musiciens qui jouent un break. Le rythme se ralentit et se fait moins sonore. L'officiant communique à son tour les informations données par le masque, comme, par exemple, s'il y aura une sécheresse ou une inondation, si la récolte de riz sera bonne ... Il dit aussi si les enfants seront en bonne santé et si les hommes se comporteront bien. Puis il indique le sacrifice que doit faire chacun.

Kakilambe


Signal
Djembé 1
Djembé 2
Glocke
Sangban
Glocke
Kenkeni
Glocke
Dununba

Konden 1

trad. Ethnie Malinké
Region Wassolon

Konden ist eine Maske, die schnell läuft und tanzt. Konden ist ein Maskentanz, der für die jungen Männer von 15 - 20 Jahren veranstaltet wird. Konden läuft den Burschen hinterher und schlägt beim Fangen mit einer Rute zu. Früher wurde der Tanz nur mit Singen und Klatschen begleitet.

Der Maskentänzer hält Zweige mit Blättern in den Händen. Die Maske sieht furchterregend aus, sie macht den kleinen Kindern Angst. Dies wird durch die Drohungen der Erwachsenen noch verstärkt: „Wenn Du nicht brav bist, holt dich der Konden".

Jede Region hat den Rhythmus etwas verändert, vor allem die Dununbastimmen. Wir zeigen die Versionen aus der Gegend um Kurussa und Wassolon.

Konden 1

Traditional Ethnic Group: Malinke
Wassolon Region

Konden is a mask which walks fast and dances. Konden is a mask dance dedicated to the young men between the ages of fifteen and twenty years. Konden runs after the guys, and, when he catches them, hits them with a rod. In earlier times, the dance was only accompanied by singing and clapping.

The mask dancer holds thin branches with leaves in his hands. The mask looks truly frightening and the little children get scared, their fear intensified further because of threats made by the adults: "If you are not nice the Konden will come and get you!"

This rhythm, especially the dunun voices, varies by region. Here, we show the versions from the areas around Kurussa and Wassolon.

Konden 1

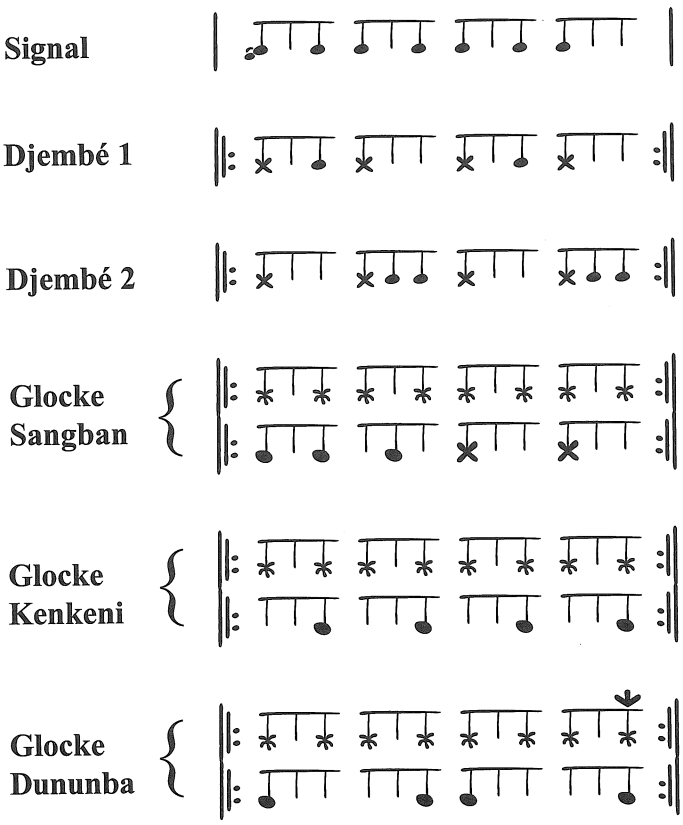
Tradition de l'ethnie Malinké
Région du Wassolon

Le Konden est un masque qui marche et danse vite. Konden est également le nom d'une danse du masque dédiée aux jeunes hommes âgés de 15 à 20 ans. Le Konden court derrière les garçons et les frappe avec une verge quand il les attrape. Autrefois, on accompagnait la danse seulement en frappant dans les mains et en chantant.

Le porteur du masque tient des branches avec des feuilles dans les mains. Le masque a un air terrifiant et il fait peur aux petits enfants. Cette peur est de surcroît alimentée par les menaces des parents : «Le Konden viendra te chercher si tu n'es pas sage».

Le rythme, mais surtout les dunun, varient selon les régions. Nous décrirons ici les versions des régions de Kurussa et du Wassolon.

Konden 1


Signal
Djembé 1
Djembé 2
Glocke
Sangban
Glocke
Kenkeni
Glocke
Dununba

Konden 2

trad. Ethnie Malinké
Region Kurussa

Konden 2 hat diesselbe Bedeutung wie Konden 1 und wird zu den gleichen Anlässen gespielt.

Konden 2

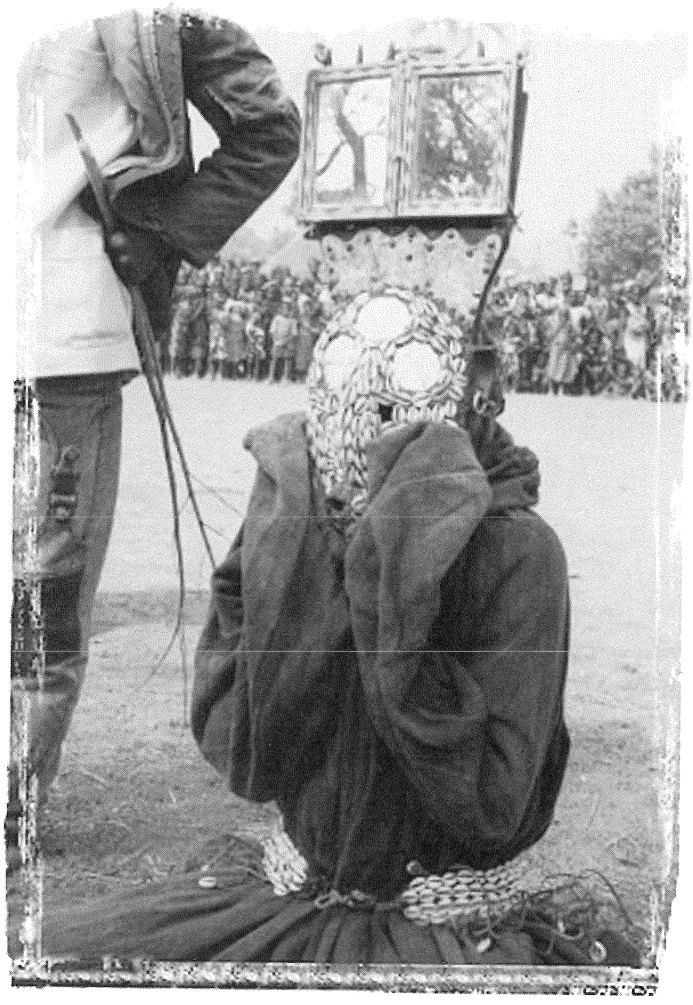
Traditional Ethnic Group: Malinke
Kurussa Region

Konden 2 has the same history and is played for the same reasons as Konden 1.

Konden 2

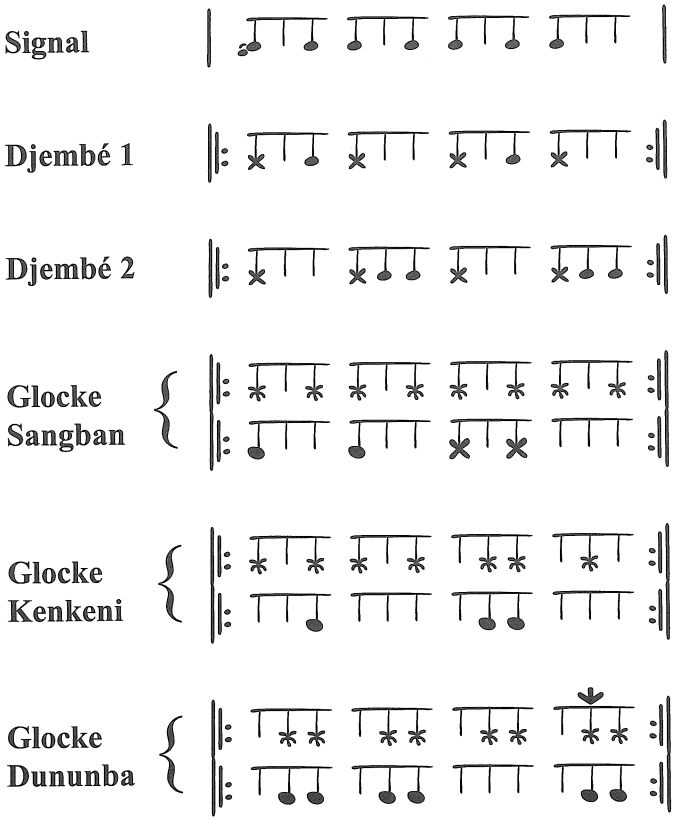
Tradition de l'ethnie Malinké
Région de Kurusa

Konden 2 a le même sens et le même usage que Konden 1.



Konden, Balandugu

Konden 2



Konden, Balandugu

Sorsornet, auch Sornet

trad. Ethnie Baga, Westguinea, Region Boke

Manche Masken, die als Glücksbringer gegolten haben, sind im Lauf der Zeit in der Gunst der Leute immer weiter aufgestiegen und werden heute schon fast als Gottheiten verehrt, so z.B. die Maske Sorsornet.

Von Zeit zu Zeit holt man diese Maske hervor, um sie den Leuten im Dorf zu zeigen. Sie wird nicht im Dorf aufbewahrt, sondern außerhalb im Wald.

Die Maske Sorsornet ist wie ein Wächter für das Dorf. Sie gehört einer Gruppe von Menschen, aber wenn man versucht, in ihr Geheimnis einzudringen, wird diese Gruppe das zu verhindern wissen. Es ist eine Maske gegen das Böse. Sorsornet wird als Beschützer des Dorfes verehrt.

Wenn jemand ein großes Problem hat (z.B. Krankheit, oder Kinderlosigkeit), geht er damit zum Wächter der Maske, der sie dann holt. Das kann etwa 2 - 3 mal im Jahr geschehen.

Wenn die Maske im Dorf ist, wird der Rhythmus Sorsornet gespielt, die Maske bewegt sich durchs Dorf.

Heute ist Sorsornet auch ein populärer Rhythmus, zu dem Frauen und Männer tanzen.

Weitere Masken: Soboninkun und Zaouli siehe 6. Tänze (Seiten 108 bzw. 112), Kawa siehe 5. Fetischeur (Seite 104), Djole siehe 8. Populäre Rhythmen (Seite 138)

Sorsornet, also called Sornet

Traditional Ethnic Group: Baga West Guinea, Boke Region

Over the course of time, some masks that were seen as bringers of good luck gained ever more favor with the people, until they were considered to be almost deities, as is the case with the mask Sorsornet.

Every once in a while, those masks are taken out to be shown to the people in the village. They are not kept in the village but outside in the woods.

The mask Sorsonet belongs to a group of people, and when one tries to penetrate its secret, he will inevitably encounter resistance from them. It is a mask against evil. Sorsornet is revered as protector of the village.

If someone has a severe problem (such as illness or childlessness), he goes to the guardian of the mask, who then goes to find the mask. This can happen approximately two or three times a year.

When the mask is inside the village, the rhythm Sorsornet is played and the mask moves through the village.

Today, Sorsornet is also a popular rhythm to which men as well as women dance.

Further masks: Soboninkun and Zaouli, see this chapter, part 6, Dances (pages 112 and 116); Kawa, see this chapter, part 5, Fetish Makers (page 104); Djole, see this chapter, part 8, Popular Rhythms (page 138).

Sorsornet, ou Sornet

Tradition de l'ethnie Baga, Guinée Occidentale, région de Boke

Certains masques qui avaient autrefois la réputation de porter bonheur n'ont cessé de monter dans les bonnes grâces des gens, jusqu'à en devenir quasiment des divinités. C'est le cas du Sorsornet.

On le sort de temps à autre pour le montrer aux habitants du village. Le masque n'est pas conservé dans le village, mais à l'extérieur, dans la forêt.

Il appartient à un groupe de personnes, et quiconque tente d'en percer le secret se heurte immanquablement à elles. Le Sorsornet est un masque contre le mal et il est vénéré en tant que protecteur du village.

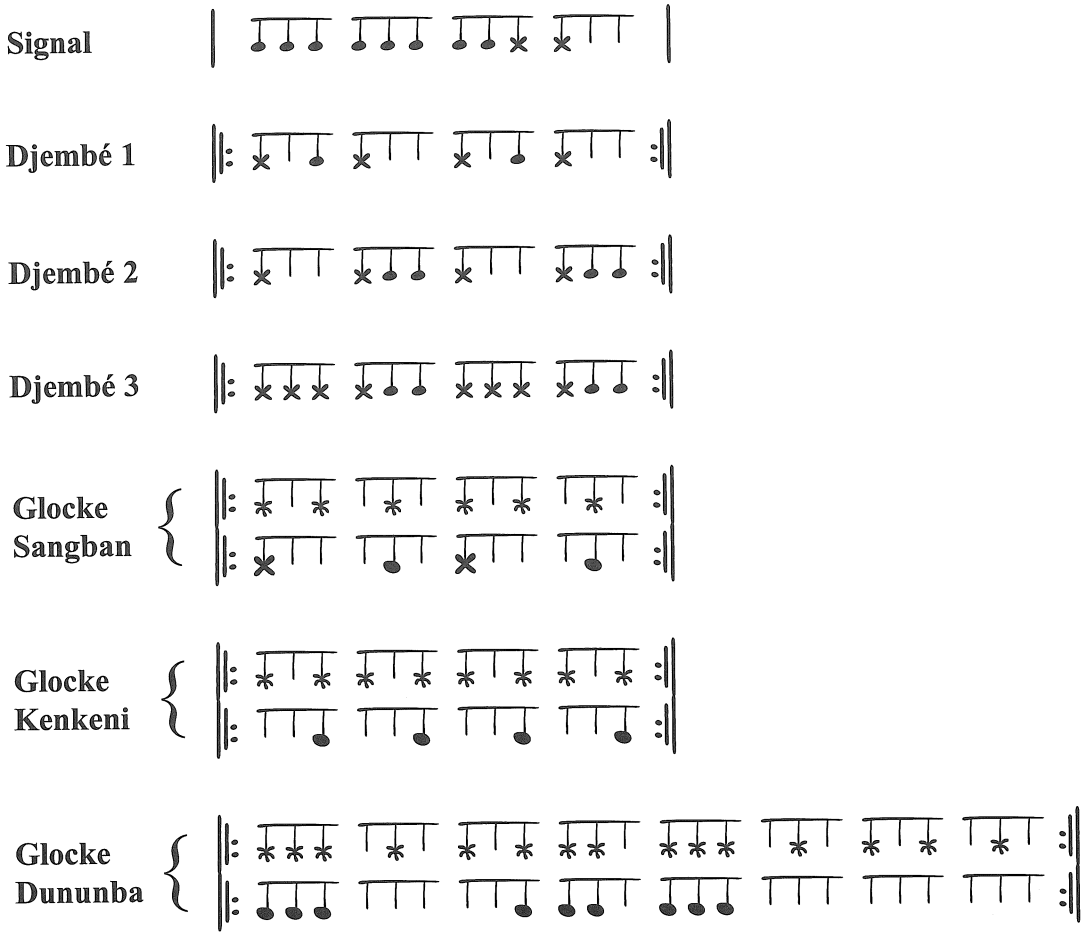
Quand quelqu'un se trouve confronté à un grave problème (comme, par exemple, la maladie ou la stérilité), il va voir le gardien du masque et celui-ci va chercher le masque. Cela peut arriver deux ou trois fois par an.

On joue Sorsornet quand le masque se trouve dans le village et qu'il s'y promène.

De nos jours, c'est un rythme populaire, dansé aussi bien par les hommes que par les femmes.

Autres masques : Soboninkun et Zaouli, voir dans ce chapître la sixième danse (page 108 et 112), Kawa, au chapître 5, Féticheur (page 104), Djole, voir huitième rythme populaire (page 138).

Sorsornet oder Sornet



Kassa

5. Berufsgruppen, Kasten und Vereinigungen

Wie bereits beschrieben, waren die westafrikanischen Gesellschaften hierarchisch in Kasten gegliedert, deren Zugehörigkeit erblich war.

Zur Kaste der „Freien" zählten die Bauern und Handwerker. Dazu gehörten die Schmiede, Schuster, Gerber, die Holzverarbeitenden und die Weber. Eine Untergruppe bilden die Musiker, Griots, Tänzer und Akrobaten.

Hier beschreiben wir auch einige Rhythmen, die zu Festen der Fetischeure gespielt werden.

5. Professional Categories, Castes and Associations

As mentioned before, West African societies were hierarchically organized in castes, membership of which was hereditary.

The farmers and craftsmen belonged to the caste of the "free," which included the blacksmiths, shoemakers, tanners, woodworkers and weavers. Musicians, griots, dancers and acrobats formed a subgroup.

Here, we also describe some rhythms which are played at festivities for fetish makers.

5. Corporations, castes et associations

Comme nous l'avons déjà vu, les sociétés d'Afrique Occidentale étaient divisées en différentes castes auxquelles on appartenait héréditairement.

Les paysans et les artisans formaient la caste des «hommes libres», dans laquelle on trouvait les forgerons, les cordonniers, les tanneurs, les travailleurs du bois et les tisserands. Les musiciens, griots, danseurs et acrobates en étaient un sous-groupe.

Nous décrirons également ici un certain nombre de rythmes qui sont joués pour les fêtes des féticheurs.

Rhythmen der Vereinigungen und Kasten

Mamaya

trad. Ethnie Malinké,
Nordost Guinea

Mamaya ist ein Rhythmus, der einen eleganten Tanz begleitet, der die Schönheit der Tänzerinnen und Tänzer hervorheben soll.

Dieser Tanz findet innerhalb einer Vereinigung, eines Klubs statt, dem Männer und Frauen angehören können. Diese Vereinigung nennt sich „Ton" oder „Sede". Der Präsident des Klubs wird „Sedekunti" genannt.

Die Mitglieder dieses Klubs unterstützen sich gegenseitig, und helfen sich auch finanziell aus, z.B. für die Ausrichtung einer großen Hochzeit.

Will man Mitglied werden, meldet man sich zum Gespräch im Büro des Sedekunti, bringt als kleines Geschenk zehn Kolanüsse mit. Für die Organisation des Mamaya braucht es viele Helfer, alle Mitglieder (das können bis zu 100 sein) sollen eingeladen und informiert werden, z.B. ob für dieses Fest eine bestimmte Kleiderfarbe vorgeschrieben wird. Diese Art von Festen gibt es nur in größeren Orten und Dörfern.

Der Rhythmus wird durch die Gesänge der Griots und von Balafon, Tama und Bolon dirigiert.

Rhythms of Associations and Castes

Mamaya

Traditional Ethnic Group: Malinke
Northeast Guinea

Mamaya is a rhythm that accompanies an elegant dance which shows off the beauty of the male and female dancers.

This dance is performed within an association or a club to which both men and women may belong. This association calls itself "Ton" or "Sede." The president of the club is called "Sedekunti."

The members of the club support each other and help each other financially, too, for instance, in the organization of a big wedding.

To become a member of such a club, one has to request a meeting with the Sedekunti in his office, and bring ten cola nuts as a small token of appreciation.

For organizing a Mamaya, many helpers are needed. All of the club's members (that could be up to one hundred) have to be invited and informed, for instance, if a certain dress color is prescribed for this celebration. This kind of festivity only happens in bigger villages.

The rhythm is set by the songs of the griots, as well as the bala, the tama, and the bölön.

Rythmes des associations et des castes

Mamaya

Tradition de l'ethnie Malinké
Nord-Est de la Guinée,
régions de Siguiri et Kurussa

Mamaya accompagne une danse élégante qui doit mettre en valeur la beauté des danseuses et des danseurs.

Cette danse a lieu au sein d'une association, d'un club, auquel hommes et femmes peuvent appartenir. L'association s'appelle «Ton» ou «Sede», et le président du club «Sedekunti».

Les membres du club s'entraident mutuellement, également d'un point de vue financier, pour, par exemple, l'organisation d'un grand mariage.

Pour devenir membre d'un tel club, il faut demander à être reçu dans le bureau du sedekunti auquel on apporte dix noix de cola en guise de présent.

L'organisation du Mamaya nécessite la participation d'un grand nombre de personnes. Tous les membres (qui peuvent être jusqu'à une centaine) doivent en effet être invités, mais aussi informés, par exemple, de la couleur éventuelle des vêtements portés pour cette fête. De telles fêtes n'ont lieu que dans des localités et des villages plus importants.

Le rythme est dirigé par le chant des griots, ainsi que par le bala, le tama et le bölön.

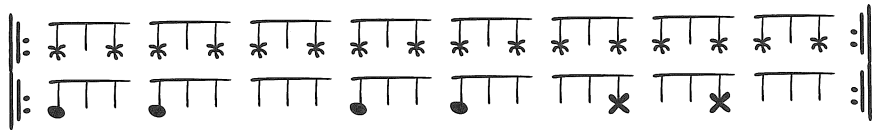
Mamaya

Signal

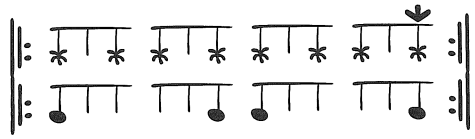
Djembé 1

Djembé 2

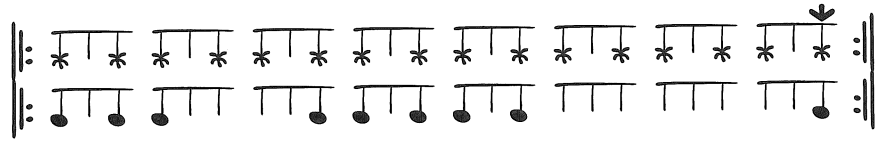
Glocke
Sangban



Glocke
Kenkeni



Glocke
Dununba



Garangedon

trad. Ethnie Bambara, Mali

Garangedon ist der Tanz der Schuster, die früher eine eigene Kaste bildeten. Der Rhythmus heißt Garangefoli und wurde ausschließlich von dieser Kaste gespielt.

Früher durfte nur innerhalb der Kasten geheiratet werden, auch für die Hochzeit wurde Garangedon gespielt. Garangedon wird von den Frauen getanzt.

Garangedon

Traditional Ethnic Group: Bambara Mali

Garangedon is the dance of the shoemakers, who, in earlier times, formed their own caste. The name of the rhythm is Garangefoli, and it was played exclusively by this caste.

In those days, people could only marry within their own caste, and, at the weddings, Garangedon was played. Garangedon is danced by the women.

Garangedon

Tradition de l'ethnie Malinké Mali

Garangedon est la danse des cordonniers qui formaient autrefois une caste à part. Le rythme s'appelle Garangefoli et était joué uniquement par ses membres.

On ne devait autrefois se marier qu'entre membres de cette caste, et Garangedon était joué à ces occasions. Garangedon est dansé par les femmes.

Kotedjuga, oder Koredjuga

trad. Ethnie Malinké, Grenzregion Mali/Guinea

Kotedjuga ist der Name einer Kaste, die es heute noch gibt.

Die Kotedjuga waren Spaßmacher und Clowns, die z.B. auf Hochzeitsfesten plötzlich auftauchten, um irgendwelchen Unsinn zu machen und die Leute zum Lachen zu bringen.

Sie „stören" ganz bewußt den feierlichen Ablauf der Zeremonien und fordern Geld um wieder zu gehen. Das Verhalten der Kotedjuga wird akzeptiert und ihr Erscheinen war Bestandteil bei den traditionellen Festen. Das Lied zum Rhythmus heißt Komodenu.

Kotedjuga, or Koredjuga

Traditional Ethnic Group: Malinke Border Region Mali/Guinea

Kotedjuga is the name of a caste that still exists today.

The Kotedjuga were jesters and clowns, who, for instance, appeared suddenly at wedding festivities, in order to fool around and to make people laugh.

They intentionally "disturbed" the festive celebrations and demanded money to leave again. The behavior of the Kotedjuga was accepted, and their appearance was an integral part of traditional festivities. The song that accompanies the rhythm is called Komodemu.

Kotedjuga, ou Koredjuga

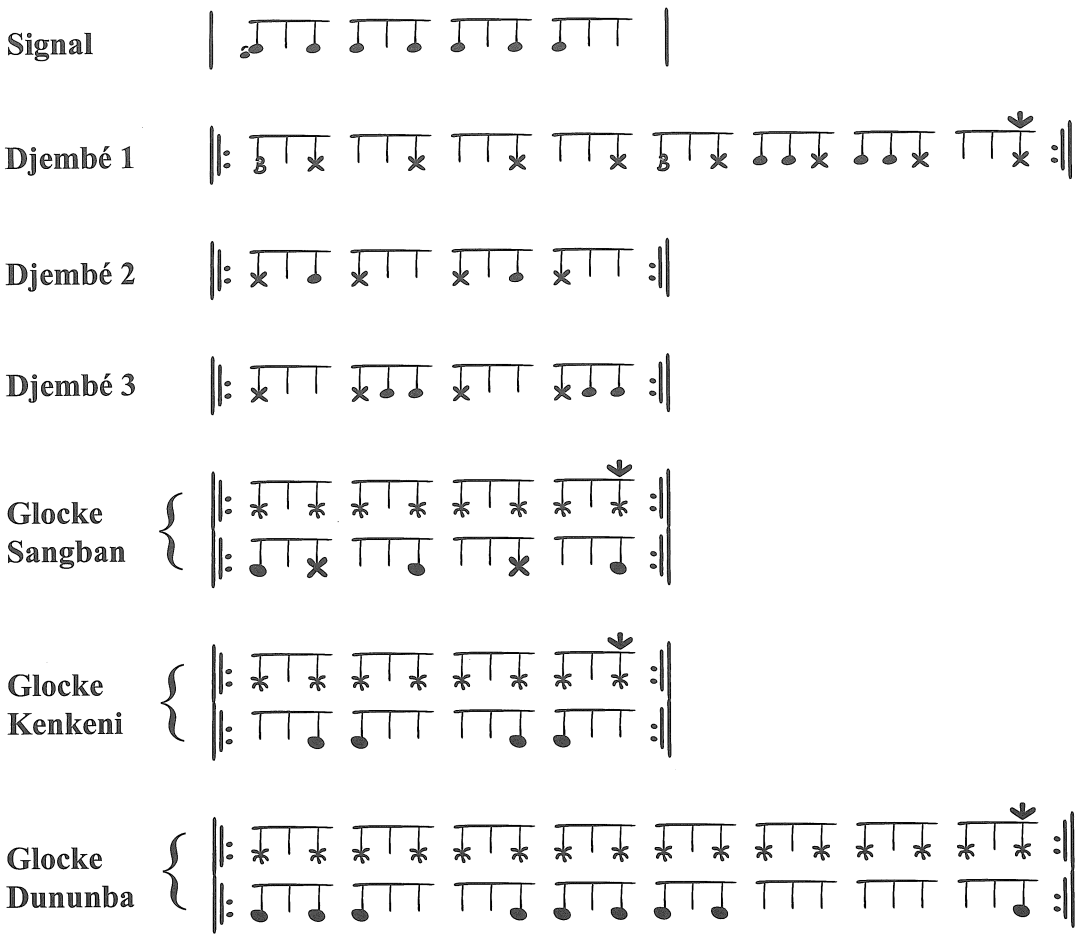
Tradition de l'ethnie Bambara Région frontalière Mali-Guinée

Kotedjuga est le nom d'une caste qui existe encore de nos jours.

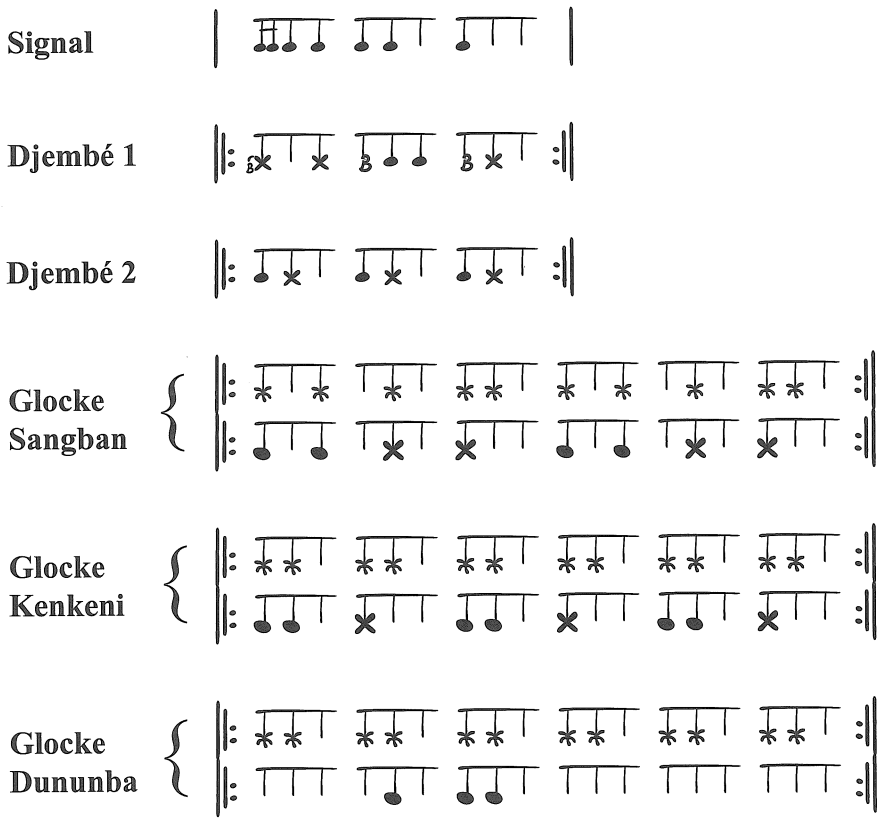
Les kotedjuga étaient les bouffons et les clowns qui, par exemple, faisaient soudain irruption dans les mariages et se livraient à n'importe quelle pitrerie pour faire rire les gens.

Ils «dérangeaient» volontairement la fête et demandaient de l'argent pour s'éclipser. Leur comportement était volontiers accepté de tous et ils faisaient partie intégrante des fêtes traditionnelles. Le chant qui accompagne ce rythme s'appelle Komodenu.

Garangedon



Kotedjuga



Rhythmen der Bauern

Kassa

trad. Ethnie Malinké, Nordostguinea

Kassa ist ein Rhythmus für die Bauern. Das Wort Kassa bedeutet Kornspeicher. Der Rhythmus wird direkt zur Arbeit in den Feldern gespielt und begleitet die Ernte.

In Guinea wird die schwere Feldarbeit von den Männern gemacht. Die Felder liegen oft weit ausserhalb des Dorfes, daher bleiben die Arbeiter die ganze Woche über draußen. Einige Mädchen begleiten sie, um zu singen.

Die Trommler begleiten die Feldarbeit den ganzen Tag. Manchmal tanzen die Mädchen und zum Abschluß der Ernte gibt es ein Fest namens Kassaladon.

„Das Tamtam, welches unser Vorrükken in den Feldern getreulich begleitet hatte, gab für das Lied den Takt an. Wir sangen im Chor, oft sehr laut, in mächtig anschwellender Begeisterung, dann wieder leise - so leise, daß man uns kaum hörte -, und die Müdigkeit flog von dannen, die Hitze wurde erträglich". (Vgl. L. Camara: Kindheitserinnerungen)

Rhythms of the Farmers

Kassa

Traditional Ethnic Group: Malinke Northeast Guinea

Kassa is a rhythm for the farmers. The word Kassa means granary. The rhythm is played during work in the fields and it accompanies the harvest, too.

In Guinea, the heavy farming is done by men. The fields often are far away from the village and, because of that, the men stay out there for the entire week. Some girls accompany them in order to sing. The drummers play for the workers all day long. Sometimes the girls dance, and, at the end of the harvest, they all have a celebration called Kassalodon.

"The tam tam, which had faithfully accompanied our work in the fields, gave the beat for the song. We sang together in a chorus, often very loudly, with ever-increasing enthusiasm, then again softly, so softly in fact that you could barely hear us, and all fatigue vanished, and the heat became bearable." (See L. Camara, Souvenirs d'enfance.)

Rythmes des paysans

Kassa

Tradition de l'ethnie Malinké Nord-Est de la Guinée

Kassa est un rythme pour les paysans. Kassa signifie «grenier à grain». On joue le rythme pendant le travail des champs, pour accompagner la moisson.

En Guinée, les durs travaux des champs sont effectués par les hommes. Les champs sont souvent très éloignés des villages, et les hommes restent toute la semaine loin de la maison. Quelques jeunes filles les accompagnent pour chanter, et le tambour accompagne les travailleurs dans leur effort. Parfois, les jeunes filles dansent, et on organise à la fin de la récolte une fête qui s'appelle Kassaladon.

«Le tam tam, qui avait fidèlement accompagné notre avancée dans les champs, donnait la mesure pour le chant. Nous chantions en chœur, souvent très fort, avec un enthousiasme qui enflait considérablement, puis à nouveau tout doucement - si doucement que c'est à peine si on pouvait nous entendre - et la fatigue nous quittait, la chaleur devenait supportable.» (extrait de L. Camara : Souvenirs d'enfance).

Kassa Soro

trad. Ethnie Malinké, Nordostguinea

Kassa Soro hat die gleiche Bedeutung wie Kassa und wird zum gleichen Anlass gespielt.

Kassa Soro

Traditional Ethnic Group: Malinke Northeast Guinea

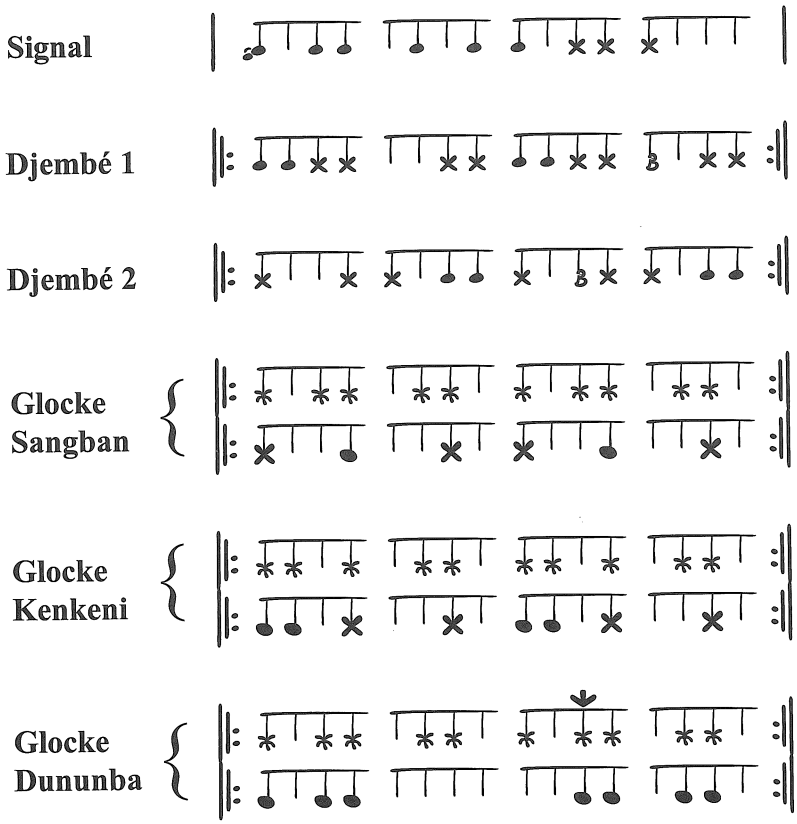
Kassa Soro has the same history and is played for the same reasons as Kassa.

Kassa Sorro

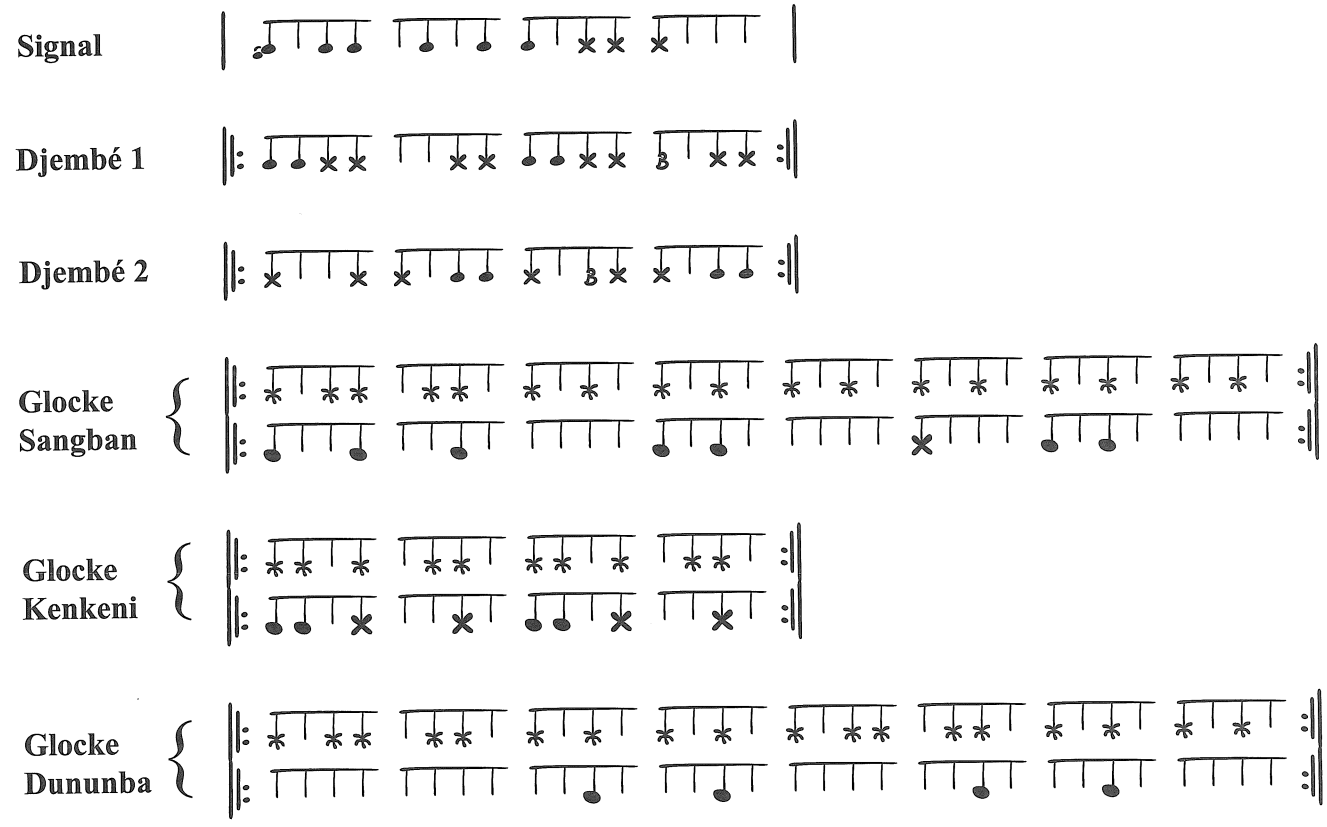
Tradition de l'ethnie Malinké Guinée Orientale

Kassa Sorro a le même sens et le même usage que Kassa.

Kassa



Kassa Soro



Konkoba 1

trad.Ethnie Malinké,
Nordostguinea

Konkoba 1 und 2 sind ebenfalls Rhythmen, die zur Feldarbeit gespielt werden.

Konkoba wird auch zu Ehren eines großen und reichen Bauern gespielt, und daher auch der „Rhythmus für die guten Arbeiter" genannt. Das Wort Konko bedeutet Wald oder Dschungel.

Konkoba 1

Traditional Ethnic Group: Malinke
Northeast Guinea

Konkoba 1 and 2 both are rhythms that are played for working in the fields.

Konkoba is also played in honor of a powerful and rich farmer. It is also known as the "rhythm for the good workers." The word konko means forest, or jungle.

Konkoba 1

Tradition de l'ethnie Malinké
Nord-Est de la Guinée

Konkoba 1 et 2 sont aussi des rythmes qui sont joués pendant le travail des champs.

Konkoba est également joué en l'honneur d'un paysan riche et important. On appelle d'ailleurs ce rythme le «rythme pour les bons travailleurs». Le mot konko signifie forêt, jungle.

Konkoba 2

trad. Ethnie Malinké
Region Faranah

Konkoba 2 hat dieselbe Bedeutung wie Konkoba 1 und wird zu den gleichen Anlässen gespielt.

Konkoba 2

Traditional Ethnic Group: Malinke
Faranah Region

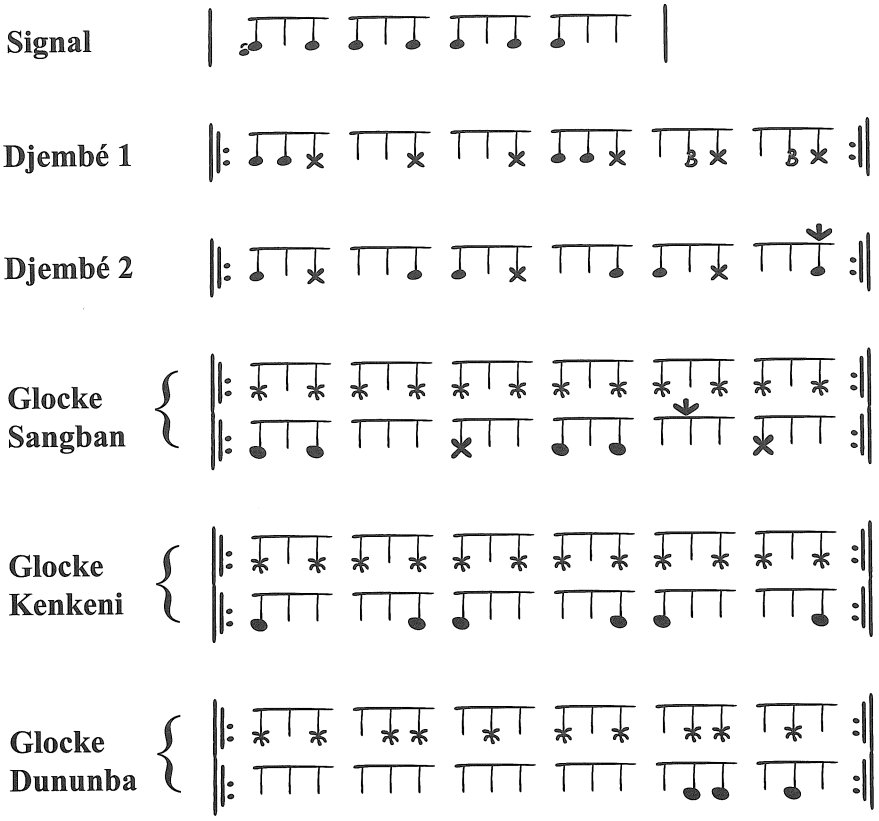
Konkoba 2 has the same history and is played for the same reasons as Konkoba 1.

Konkoba 2

Tradition de l'ethnie Malinké
Région de Faranah

Konkoba 2 a le même sens et le même usage que Konkoba 1.

Konkoba 1

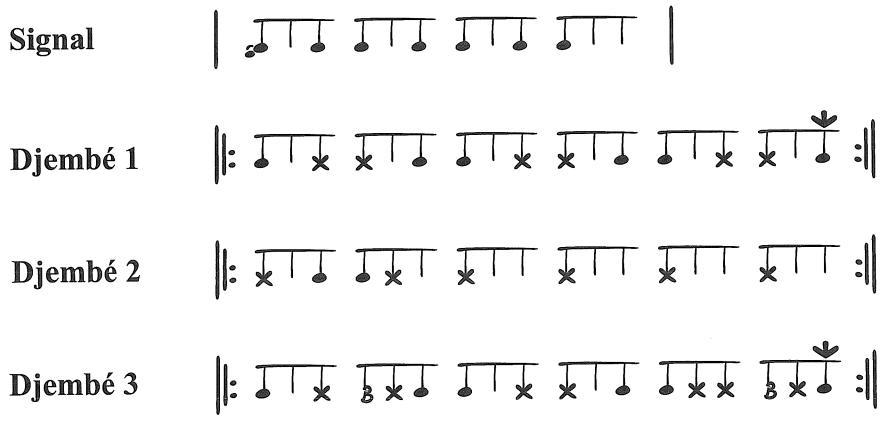


Der Einsatz für das Schlußsignal erfolgt auf der dritten Zählzeit.

The sign for the final signal follows on the third beat.

L'attaque pour le blocage est sur le troisième temps.

Konkoba 2



Dunun wie bei Konkoba 1

Dunun as in Konkoba 1

Les dunun comme dans Konkoba 1

Senefoli

trad. Ethnie Malinké, Nordostguinea

Senefoli ist ein Rhythmus zu Feldarbeit und Ernte.

Senefoli

Traditional Ethnic Group: Malinke Northeast Guinea

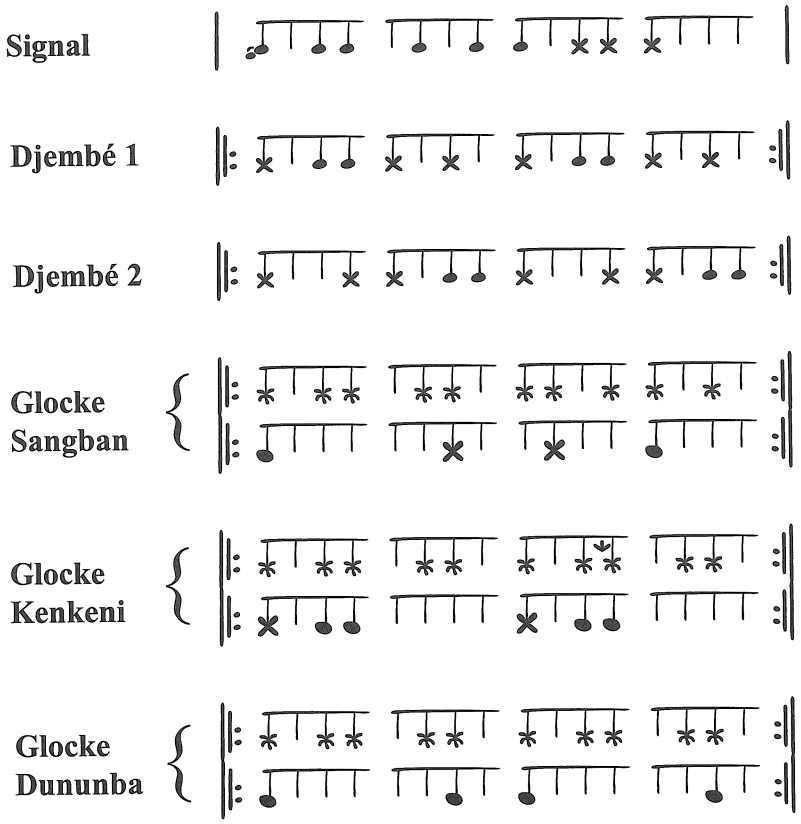
Senefoli is a rhythm that accompanies laboring in the fields and harvesting.

Senefoli

Tradition de l'ethnie Malinké Nord-Est de la Guinée

Senefoli est un rythme qui accompagne le travail des champs et la récolte.

Senefoli


Signal
Djembé 1
Djembé 2
Glocke
Sangban
Glocke
Kenkeni
Glocke
Dununba

Namani

trad. Ethnie Malinké,
Region Wassolon

Namani ist ein Rhythmus, der die Arbeit in den Feldern und zur Ernte begleitet. Das Horn, das den Tanz Namadon anleitet, wird Namabudu genannt.

Namani

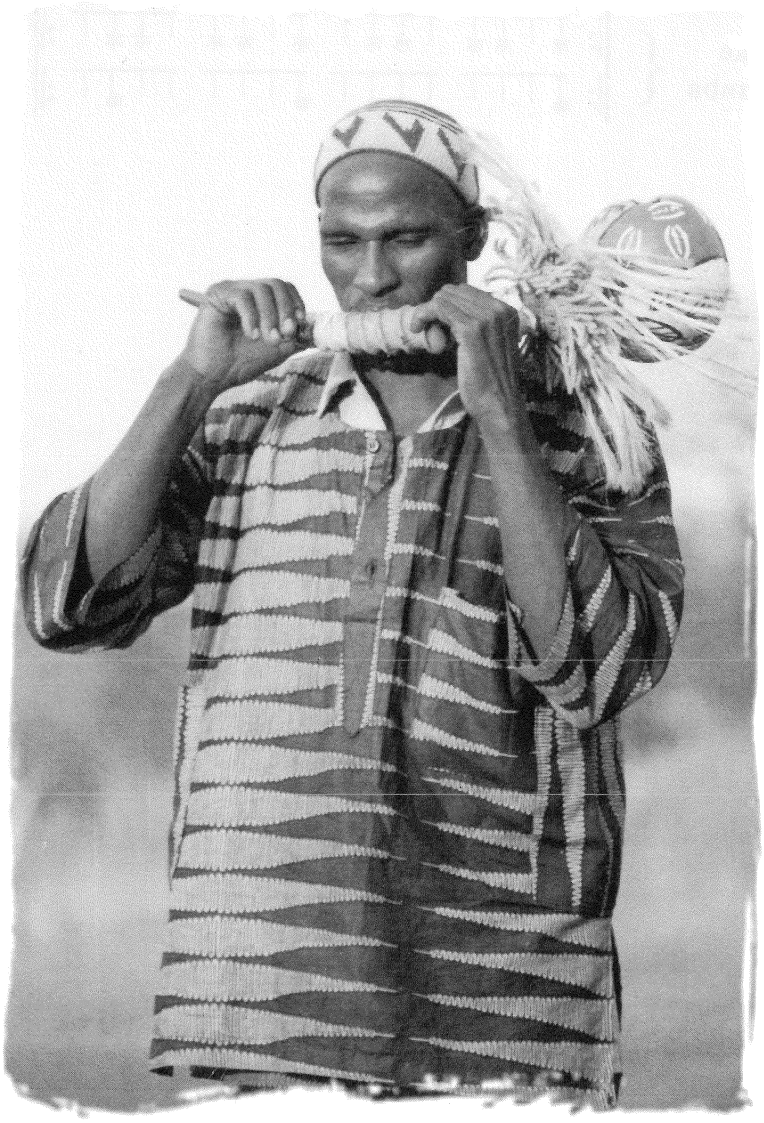
Traditional Ethnic Group: Malinke
Wassolon Region

Namani is a rhythm that accompanies work in the fields and the harvest. The horn that leads the dance, Namadon, is called Namabudu.

Namani

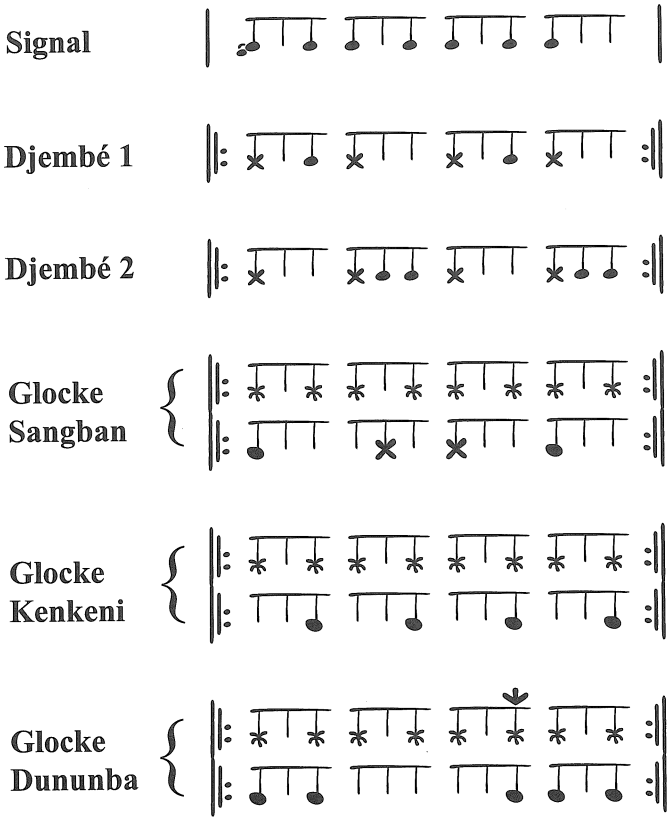
Tradition de l'ethnie Malinké
Région du Wassolon

Namani est un rythme qui accompagne le travail des champs et la récolte. La trompe qui mène la danse Namadon est nommée Namabudu.



Fodé Doumbouya, Balandugu 1999
während der Aufnahmen für fmd 218 / During Recording for fmd 218 / pendant l`enregistrement de fmd 218

Namani



Balandugu 1999

Rhythmen der Fetischeure

Kawa

trad. Ethnie Malinké,
Region Faranah

Kawa ist ein Maskentanz, der nur für Feste der Fetischeure gespielt wurde. Den Tanz dürfen nur dafür initiierte Männer tanzen. Die Maske trägt ein Meisterfetischeur, der über besondere Kräfte verfügt. Er muß die Pflanzen sehr gut kennen, sowie die Geheimnisse des Tages und der Nacht.

Fetischeure schützen mit ihrer Zauberkraft vor Krankheiten, vor bösen Geistern und vor bösen Menschen.

Woima

trad. Ethnie Malinké,
Nordostguinea

Woima ist der Name für ein Fetischeur, wenn er das Kostüm trägt, das zu dem beschriebenen Zweck getragen wird. Einige Fetischeure sind auch Zauberer, die - ähnlich wie eure Zauberer - Vorstellungen geben. Sie lassen Gegenstände erscheinen oder verschwinden und zeigen verschiedene Zaubertricks. Einige Zauberer reisten nach der großen Ernte für diese Vorstellungen durch die ganze Region, oft begleitet von ihren eigenen Trommlern.

Rhythms of the Fetish Makers

Kawa

Traditional Ethnic Group: Malinke
Faranah Region

Kawa is a mask dance that is only played at the festivals for fetish makers. Only specially initiated men are allowed to perform this dance. The mask is worn by a master fetish maker who has special powers. He has to know plants very well, as well as the secrets of day and night.

With their magical powers, fetish makers protect against disease, evil spirits and bad people.

Woima

Traditional Ethnic Group: Malinke
Northeast Guinea

Woima is the name given to the fetish maker when he wears the costume affiliated with the function described below.

Some fetish makers are also magicians who, similar to your magicians, perform magic shows. They make objects appear or disappear, and do other magic tricks. Some magicians, often accompanied by their own drummers, travelled throughout the region after the big harvest to present their shows.

Rythmes des féticheurs

Kawa

Tradition de l'ethnie Malinké
Région de Faranah

Kawa est une danse du masque qui n'était jouée que pour la fête des féticheurs, aussi seuls les hommes initiés peuvent-ils la danser. Le masque est porté par un maître féticheur qui dispose d'une puissance particulière. Il doit très bien connaître les plantes, ainsi que les secrets du jour et de la nuit.

Les féticheurs, grâce à la puissance de leur magie, protègent contre les maladies, les mauvais esprits et les personnes malveillantes.

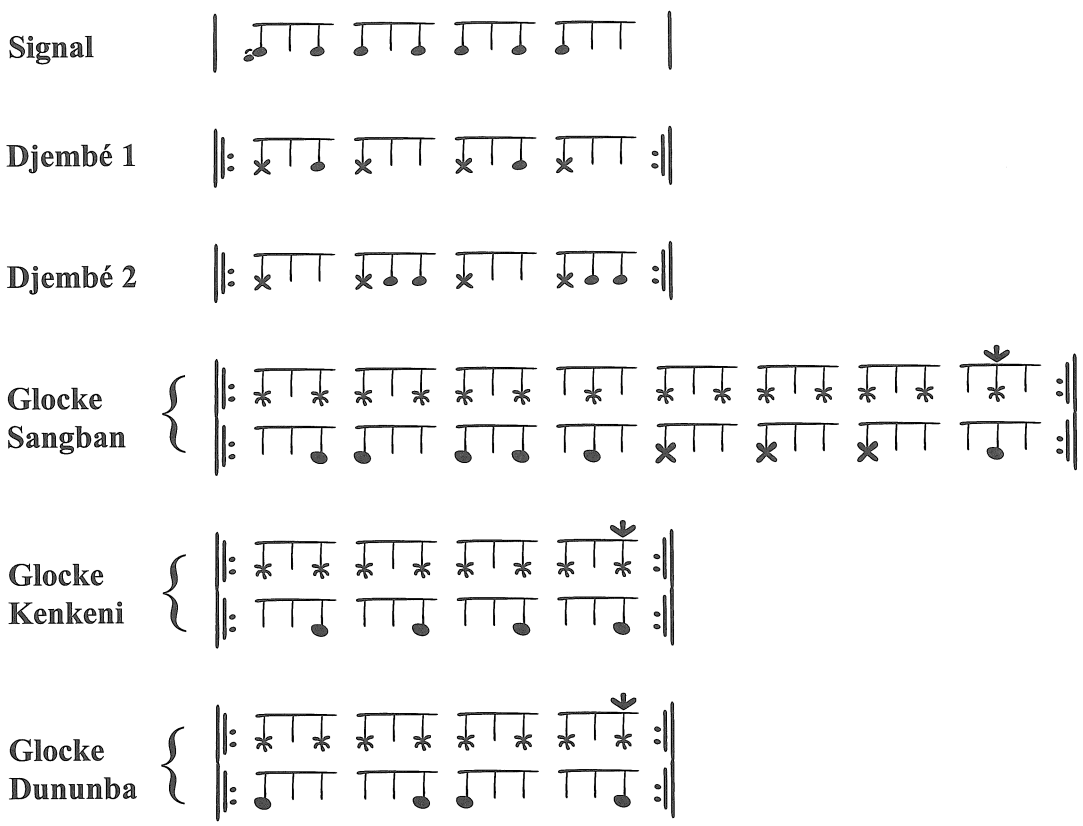
Woima

Tradition de l'ethnie Malinké
Nord-est de la Guinée

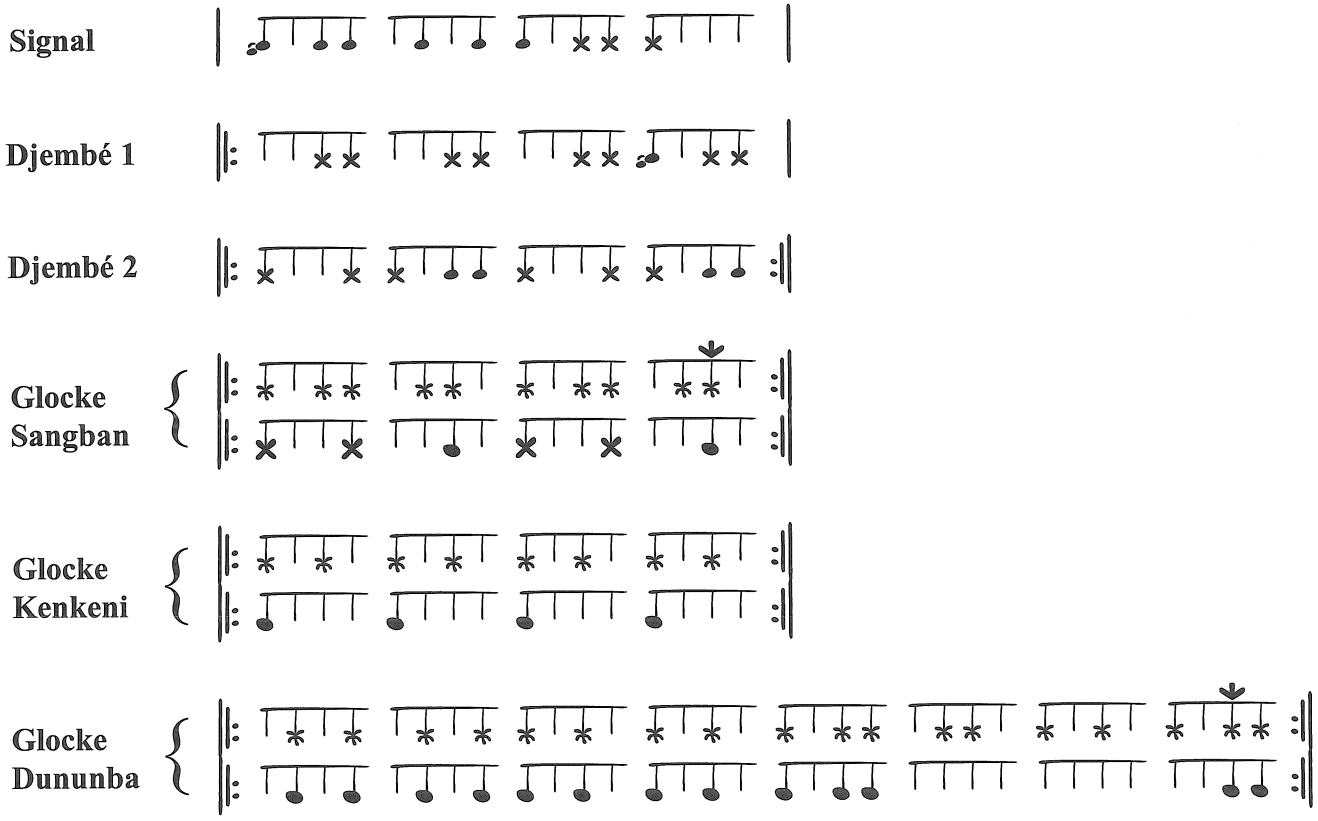
Woima est le nom donné au féticheur quand il porte le costume de cette fonction.

Certains féticheurs sont également magiciens, comme ceux qui donnent des spectacles de magie chez vous. Ils font apparaître ou disparaître des objets, et effectuent des tours de magie. Certains magiciens, souvent accompagnés par leurs propres batteurs, parcouraient toute la région dès la fin de la grande récolte pour présenter leur spectacle.

Kawa



Woima



Der Flam in der zweiten Djembébegleitung wird etwas auseinandergezogen.

The flam in the second djembé accompaniment is slightly stretched.

Le fla dans le deuxième accompagnement de djembé est quelque peu étiré.

Soliwoulen

trad. Ethnie Malinké, Nordostguinea

Soliwoulen bedeutet „Roter Panther". Nur ein Meisterfetischeur aus der Region kann Soliwoulen sein. Es ist ein Dorffest zu dem alle Bewohner kommen dürfen.

Der Fetischeur tanzt in einem roten Kostüm und gibt wichtige Informationen und Vorhersagen für das Dorf. Er greift sich ab und zu aus der Menge Einzelne heraus und sagt ihnen voraus, ob in der Familie etwas Schlimmes bevorsteht, und welches Opfer gebracht werden soll, um das zu verhindern.

Der Soliwoulen soll auch die bösen Hexen vertreiben.

Soliwoulen

Traditional Ethnical Group: Malinke Northeast Guinea

Soliwoulen means "Red Panther." Only one master fetish maker from the region can be Soliwoulen.

This is a village festival, and all people who live there can participate. The fetish maker dances in a red costume and gives important information and predictions for the village. From time to time, he chooses someone from the crowd and tells him or her if something bad is going to happen to his or her family, and which sacrifice must be made in order to prevent bad things from happening.

The Soliwoulen is also known às someone who can drive away evil witches.

Soliwoulen

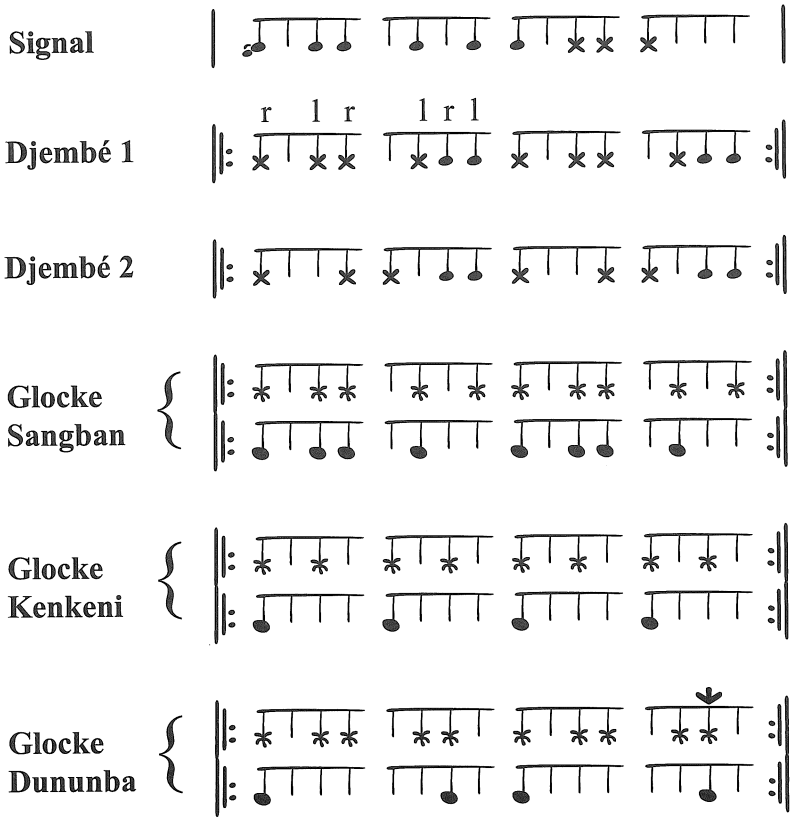
Tradition de l'ethnie Malinké Nord-est de la Guinée

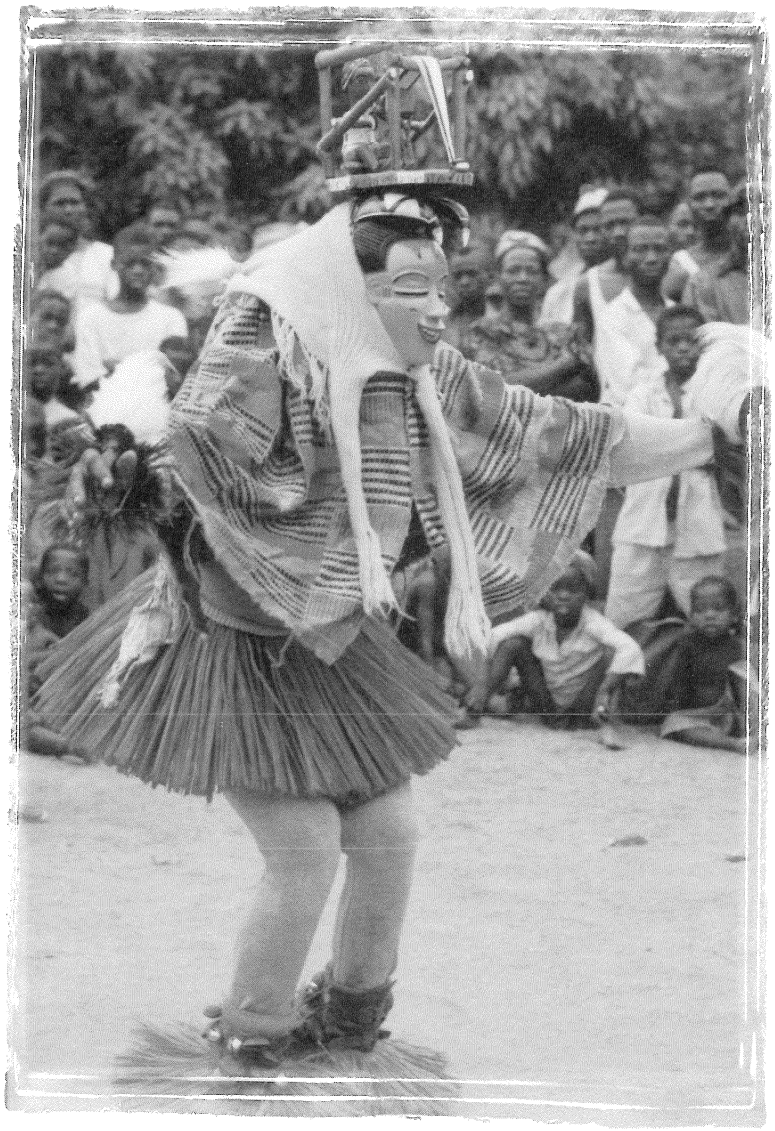
Soliwoulen signifie «Panthère Rouge». Seul un maître féticheur de la région peut être Soliwoulen.

Il sort à l'occasion d'une fête de village à laquelle tous les habitants peuvent participer. Le féticheur danse dans un costume rouge et donne des informations et prédictions importantes pour le village. De temps en temps, il choisit quelqu'un dans la foule et lui dit si quelque chose de terrible doit arriver dans sa famille, ainsi que le sacrifice qu'il doit faire afin de l'éviter.

Soliwoulen est censé chasser les mauvais sorciers.

Soliwoulen


Signal
Djembé 1
r l r l r l
Djembé 2
Glocke
Sangban
Glocke
Kenkeni
Glocke
Dununba



Maske Zaouli / Zaouli Mask / Masque Zaouli
Balandugu 1999

6. Besondere Tänze

Einige der hier beschriebenen Tänze sind wie Zeremonien, die nur zu bestimmten Zeiten im Jahr stattfinden. Allgemein kann vom traditionellen afrikanischen Tanz das Gleiche gesagt werden, was auch für die Musik gilt: Es geht weder um eine künstlerische Darbietung noch um Unterhaltung im modernen Verständnis.

Im Leben der Ethnien übernehmen Tänze genau definierte Aufgaben. Der Tanz spielt in Zeremonien eine große Rolle und bildet gemeinsam mit den Kostümen, Masken und der Musik ein Ganzes. Getanzt wird im alltäglichen Lebensraum, im Dorf, auf dem Hauptplatz, im heiligen Hain oder im Wald.

Tänze strukturieren die Zeit und durchbrechen das tägliche Einerlei. Der Tanz ist wie die Gesänge eine Art Geschichtsschreibung. Aller Tanz war zunächst rituell und heilig. „Unsere Vorfahren haben die wichtigsten Ereignisse ihres Lebens getanzt. Nicht Zerstreuung war der Tanz, sondern Gebet." (G. Acogny: Afrikanische Tänze S.11).

Der traditionelle Tanz ist alles andere als instinktiver und spontaner Ausdruck. Die Tänze zielen nicht auf irgendeine Art kollektiver Enthemmung, wie man lange Zeit irrtümlich angenommen hat.

Die traditionellen Tänze sind institutionalisiert, ihr Ablauf ist genau geregelt. Es gibt beispielsweise Tänze zur Ernte, zur Initiation, zu Maskenerschei-nungen, usw.

Natürlich gab und gibt es auch die individuellen- oder Gruppentänze, die auf populären Festen nur zum Vergnügen, zur Entspannung und zum Spaß getanzt werden.

Die Trommelmusik der Malinké ist immer dem Tanz gewidmet, der bei allen sozialen Gelegenheiten im Dorf präsent ist. Die subtile und komplexe Symbiose zwischen Tänzern und Musikern hört und sieht man in unzähligen Variationen. Musiker und Tänzer sind oft selbst überrascht über das identische Timing im choreografischen bzw musikalischen Ablauf.

6. Special Dances

Some of the dances described here are ceremonies that only happen at certain times of the year. Generally, in regard to traditional African dance and music, we can say that the point is neither an artistic performance nor entertainment as we know it today.

Within the ethnic groups, the dances perform well-defined functions. In cermonies, dance plays an important role, and, along with the costumes, masks and music, forms an integral whole. People dance in their everyday environment, in the village, the village center, and in the sacred grove or forest.

Dances structure time and interrupt the daily monotony. Dance, like song, is a form of historiography. At first, all dances were ritual and sacred. "Our ancestors have danced the most important events of their lives. Dance was not amusement, but prayer." (G. Acogny: *Afrikanische Tänze,* page 11).

Traditional dance is everything but instinctive and spontaneous expression. The dances do not aim at some kind of collective disinhibition, as has been mistakenly believed for a very long time. Traditional dances are institutionalized, their choreography and course is strictly regulated. For instance, there are dances for harvesting, initiation, and appearances of masks, among other things.

Of course, there were, and still are, individual and group dances performed at popular festivities solely for pleasure, relaxation and fun.

The drum music of the Malinke is always dedicated to the dance, which is a part of all social events in the village. One hears and sees the subtle and complex symbiosis of dancers and musicians in innumerable variations. Musicians and dancers are often surprised themselves about the identical timing in the choreography and musical arrangements.

Literatur / Bibliography / Bibliographie:
Acogny, Germaine: *Afrikanischer Tanz*, 1988
Huet, Michel: *Afrikanische Tänze*, 1979

6. Les danses particulières

Certaines des danses décrites ici sont comme des cérémonies qui ne se déroulent qu'à certaines périodes de l'année. D'une manière générale, on peut dire de la danse et de la musique traditionnelles africaines qu'il ne s'agit ni d'une représentation artistique, ni d'un divertissement au sens moderne du terme.

Les danses, dans la vie des ethnies, ont des fonctions bien définies. La danse joue un grand rôle dans les cérémonies et forme un tout avec les costumes, les masques et la musique. On danse dans les lieux de vie quotidiens, dans le village, sur la place principale, dans le bois sacré ou dans la forêt.

Les danses structurent le temps et rompent la monotonie du quotidien. La danse, comme le chant, est une manière d'écrire l'histoire. A l'origine, toute danse était sacrée et rituelle. «Nos ancêtres ont dansé les événements les plus importants de leur vie. La danse n'était pas un divertissement, mais une prière» (G. Acogny: *Afrikanische Tänze,* page 11).

La danse traditionnelle est tout sauf un mode d'expression instinctif et spontané. On a trop longtemps cru que les danses avaient pour but de provoquer une sorte de perte de contrôle collective sur soi-même.

Les danses traditionnelles sont institutionnalisées et leur déroulement est parfaitement réglé. Il y a par exemple des danses pour la récolte, pour l'initiation, pour l'apparition des masques, etc.

Il existait bien sûr, et il existe encore, des danses individuelles ou de groupe que l'on ne danse que pour son seul plaisir, pour se détendre ou pour se divertir dans les fêtes populaires.

Chez les Malinké, la musique des tambours est toujours dédiée à la danse qui est présente dans le village à toutes les occasions sociales. On constate dans un nombre incalculable de variations la symbiose subtile et complexe entre les danseurs et les musiciens. Eux-mêmes sont souvent surpris du déroulement identique dans les arrangements musicaux et choré-graphiques.

Die Rhythmen

Kontemuru

trad. Ethnie Malinké,
Region Faranah

Kontemuru wurde einst ein sehr guter Tänzer genannt, der seinen Tanz selbst kreiert. Er reiste mit Trommlern von Dorf zu Dorf, um seine Tanzaufführung zu zeigen, die sehr akrobatisch sein konnte.

Leider gibt es das heute nicht mehr, auch der Rhythmus wird kaum mehr gespielt. Ich habe diesen Rhythmus von meinem ersten Meister Karinka Djan Condé gelernt, aber selber auf keiner dieser Aufführungen gespielt.

The Rhythms

Kontemuru

Traditional Ethnic Group: Malinké
Faranah Region

Long ago, the Kontemuru was a very good dancer who created his own dance. He travelled with his drummers from village to village to perform his dances, which could be rather acrobatic.

Today, the Kontemuru has disappeared, and the rhythm is no longer played. I learned this rhythm from my master, Karinka Djan, but have never played for such a performance myself.

Les rythmes

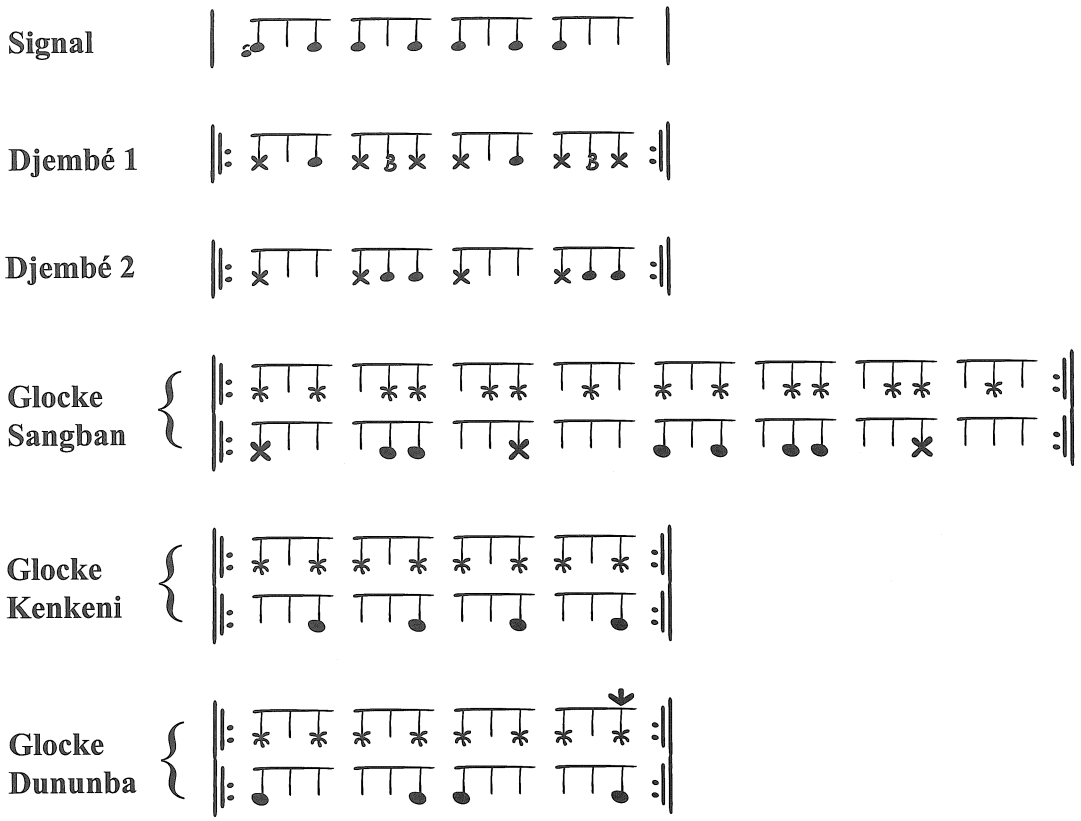
Kontemuru

Tradition de l'ethnie Malinké
Région de Faranah

Jadis, le Kontemuru était un très bon danseur qui créait lui-même sa danse. Il voyageait avec ses percussionnistes de village en village pour montrer ses danses qui pouvaient être très acrobatiques.

Kontemuru a malheureusement disparu de nos jours et le rythme lui-même n'est plus joué. J'ai appris ce rythme de mon maître, Karinka Djan, mais je n'ai jamais assisté à une telle représentation.

Kontemuru


Signal
Djembé 1
Djembé 2
Glocke
Sangban
Glocke
Kenkeni
Glocke
Dununba

Soboninkun

trad. Ethnie Malinké,
Region Wassolon

Soboninkun ist der Name für eine Maske, die einen kleinen Tierkopf darstellt. Es ist der ganz spezielle Tanz eines Mannes, der die Maske trägt und dabei einen eleganten Tanz zeigt, der viel Geschicklichkeit und Gleichgewichtssinn erfordert. Er tanzt auf dem großen Sieb, mit dem eigentlich Getreidekörner gesiebt werden.

Die Aufführungen finden nach der großen Ernte statt. Ein besonders guter Tänzer bereist damit die ganze Region, begleitet von einem Griot und mehreren Trommlern.

Für den Soboninkun braucht er eine Initiation, er muß die Geheimnisse und Regeln des Tanzes genau kennen. Für die artistischen Kunststücke muß er gut trainiert sein. Er ist jedoch nicht in dem Sinne professionell wie die Balletttänzer in der Großstadt, sondern übt sonst einen anderen Beruf aus. Der Tanz dauert mehrere Stunden, für seine Darbietung bekommt der Tänzer Geschenke und Lebensmittel als Belohnung. Soboninkun wird auch heute ausschließlich zu diesem Anlaß gespielt.

Soboninkun

Traditional Ethnic Group: Malinke
Wassolon Region

Soboninkun is the name of a mask representing a small animal's head. It is the very special dance of the man who wears this mask. He performs with it an elegant dance that requires much skill and a good sense of balance. The man dances on a huge sieve that normally is used to sift grains.

This dance is performed after the big harvest. A dancer who is especially good tours the entire region, accompanied by a griot and several drummers.

To dance Soboninkun, one must be initiated and know the secrets and rules of the dance intimately . One must also be in excellent physical condition in order to perform these artistic maneuvers. He is not always a professional, unlike the ballet dancers in the capital, and he has another job for his livelihood.

The dance lasts for several hours, and, as a reward for his performance, the dancer receives gifts and food items. To this day, Soboninkun is played exclusively for this special reason.

Soboninkun

Tradition de l'ethnie Malinké
Région du Wassolon

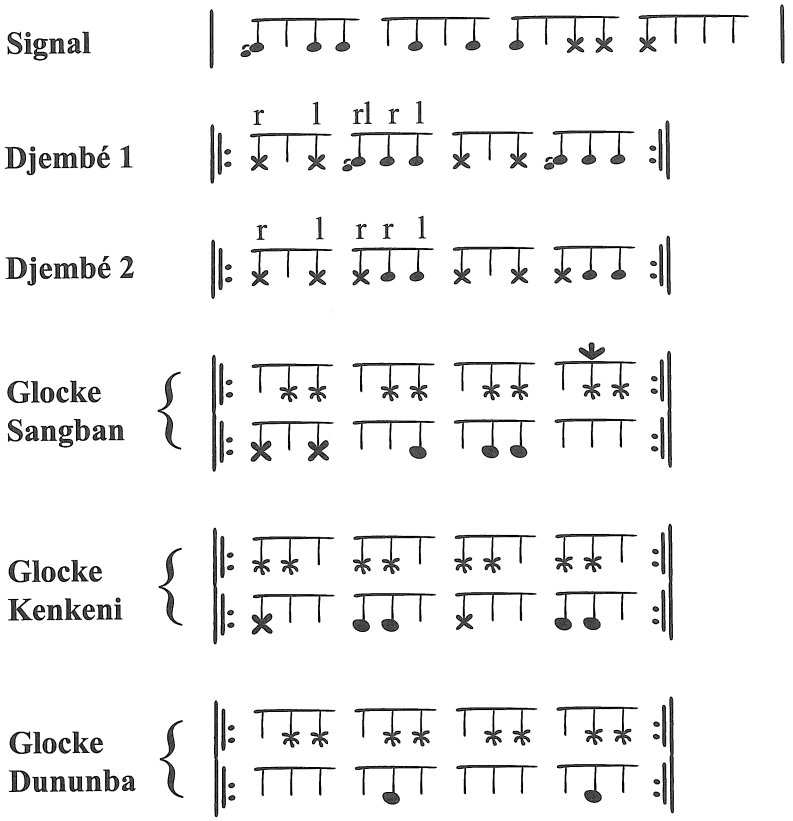
Soboninkun est le nom d'un masque représentant une petite tête d'animal. C'est la danse spécifique à l'homme qui porte ce masque. Celui-ci exécute une danse élégante, exigeant une grande habileté et un grand sens de l'équilibre. Il danse sur le grand tamis avec lequel on tamise normalement les grains de céréale.

Cette danse est exécutée après la grande récolte. Un danseur particulièrement adroit peut ainsi voyager dans toute la région, accompagné par un griot et plusieurs percussionnistes.

Pour danser Soboninkun, il doit être initié et connaître parfaitement les secrets et les règles de la danse. Il doit être aussi parfaitement entraîné physiquement pour pouvoir exécuter ses prouesses artistiques. Il n'est toutefois pas un danseur professionnel, comme les danseurs de ballet dans les grandes villes, et il exerce une autre profession.

La danse dure plusieurs heures et le danseur reçoit des cadeaux et des aliments en guise de récompense. Soboninkun n'est, aujourd'hui encore, dansé qu'à cette seule occasion.

Soboninkun



Mamady sagt zu diesem Rhythmus: *das Feeling liegt zwischen binär und ternär, das ist typisch für die Wassolonrhythmen. Der Flam in der ersten Djembébegleitung wird etwas auseinandergezogen gespielt.*

Mamady´s comment about this rhythm: *The feeling hovers between binary and ternary, which is typical for the Wassolon rhythms. The flam in the first djembé accompaniment is played in a slightly stretched manner.*

Mamady dit de ce rythme que *son «feeling» le situe entre le binaire et le ternaire, ce qui est typique des rythmes de la région du Wassolon. Le fla dans le premier accompagnement de djembé est quelque peu étiré.*

Tiriba

trad. Ethnie Landuma,
Westguinea, Region Boke und Boffa

Die Bedeutung des Tiriba hat in der langen Zeit seiner Geschichte mehrmals gewechselt. Es lassen sich drei Phasen bestimmen. In der ältesten Phase wurde ein großer Tänzer Tiriba genannt, der eine Gruppe von Percussionisten um sich geschart hatte und Tanzvorstellungen gab.

Hatte er dabei ein bestimmtes Kostüm an, wurde er Tiriba genannt. Die Tiriba Tänzer gibt es nicht mehr, aber der Rhythmus lebt noch!

In der zweiten Phase wurde Tiriba nach der Initiation der Mädchen gespielt, wenn Mütter und Töchter gemeinsam ein Fest feiern und tanzen.

Heute, als dritte Phase, ist der Rhythmus populär und wird bei allen Festen sehr gerne zum Tanzen gespielt .

Tiriba

Traditional Ethnic Group: Landuma
West Guinea, Boke and Boffa Regions

Over the course of its long history, the meaning of Tiriba has changed several times. Three phases can be identified.

In the oldest phase, a great dancer called Tiriba had assembled a group of percussionists and performed his dances. They called him Tiriba when he wore a particular costume. There are no more Tiriba dancers today, but the rhythm is still alive and well!

In the second phase, Tiriba was played after the initiation of the girls, when mothers and daughters celebrated and danced together.

Today, in its third phase, the rhythm has become very popular and is one of the favorites at all festivites where people dance.

Tiriba

Tradition de l'ethnie Landuma
Guinée Occidentale,
régions de Boke et Boffa

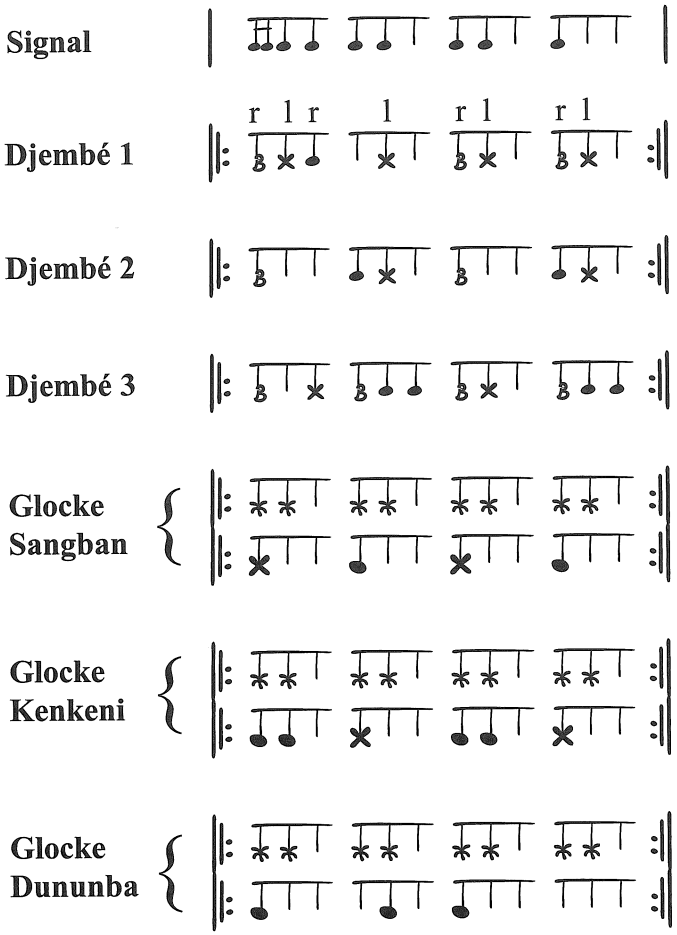
La signification de Tiriba a changé à plusieurs reprises au cours de sa longue histoire. On peut observer trois phases. Dans un tout premier temps, on appelait Tiriba un grand danseur qui avait réuni un groupe de percussionnistes autour de lui et donnait des spectacles de danse.

On lui donnait ce nom lorsqu'il portait un costume particulier. Les danseurs Tiriba ont maintenant disparu, mais leur rythme vit encore!

Dans un deuxième temps, on joua Tiriba après l'initiation des jeunes filles, quand la mère et la fille dansaient et faisaient la fête ensemble.

Aujourd'hui, dans la troisième phase, c'est devenu un rythme populaire que l'on danse très volontiers dans toutes les fêtes.

Tiriba


Signal
r l r l r l r l
Djembé 1
Djembé 2
Djembé 3
Glocke
Sangban
Glocke
Kenkeni
Glocke
Dununba

Zaouli

trad. Ethnie Gouro, Elfenbeinküste

Zaouli ist als Tanz und Rhythmus traditionell eine "Hommage an die Frauen". Heute wird der Tanz auch zu populären Festen gezeigt, und zwar ausschließlich bei einer Volksgruppe an der Elfenbeinküste, den Gouro. Noch genauer gesagt in den Gebieten Bouafle, Daloa und Zuenoula.

Die Maske des Zaouli ist aber eine neu entstandene Maske, die das Abbild einer schönen Frau darstellt. Es ist immer ein Mann, der unter der Maske tanzt. Frauen dürfen die Maske nicht tragen. Sie wird heute zu allen möglichen Festen hervorgeholt, die von verschiedenen Familien abgehalten werden.

Die Maske ist nicht heilig, sondern weltlich, man bringt ihr keine Opferhandlungen dar. Es ist eine Maske für das Vergnügen und den Zeitvertreib, die von Frauen und Kindern gesehen werden darf.

Die Leute aus dem Dorf wissen, wer die Maske trägt, denn das ist hier wichtig, um den Tänzer beurteilen zu können.

Wenn der Tänzer mit der Maske hervorkommt, ist sie zunächst mit einem Tuch bedeckt, dann wird das Tuch von einem Helfer abgenommen und in diesem Augenblick wird die Arbeit des Künstlers sichtbar, der die Maske hergestellt hat.

Wenn es dem Tänzer zu heiß wird, und er seinen Tanz beendet, nimmt er die Maske ab und alle können sein Gesicht sehen. Der Rhythmus Zaouli hat sich immer an den Tanz angepasst, es besteht ein Dialog zwischen den Trommlern und Tänzern. Sie ziehen sich zusammmen zum Üben in den Wald zurück, wo sie immer wieder neue Figuren und Breaks einstudieren, die erst beim öffentlichen Auftritt gesehen werden sollen.

Im Break spielen alle Instrumente unisono, parallel zu den Füßen des Tänzers. Das Prinzip des Zaouli unterscheidet sich von anderen Tänzen.

Der Tänzer hält in jeder Hand einen „Fliegenwedel" (Tierschwanz) und die rhythmische Sequenz (der Break) wird zunächst nur mit den Armen und Händen dargestellt.

Zaouli

Traditional Ethnic Group: Gouro Ivory Coast

Zaouli is a dance and rhythm that traditionally pays "homage to the women." Today, this dance is also performed at popular festivities, but exclusively by the Gouro, an ethnic group of the Ivory Coast. More precisely, they inhabit the regions of Bouafle, Daloa and Zuenoula.

The Zaouli mask represents the image of a beautiful woman. It is always a man who dances under this mask. Women are not allowed to wear it. Today, it is taken out at all kinds of festivities conducted by different families.

The mask is not sacred but worldly; people do not bring it offerings. It is a mask for pleasure and passing time, and women and children are allowed to see it.

The people in the village know who is wearing the mask, since that is important in order to judge his performance.

When the dancer appears with the mask, it is at first covered with a cloth. Then, the cloth is taken away by a helper, and one can see the work of the artist who created the mask.

When the dancer starts feeling too hot, or when he finishes his dance, he takes off the mask, and everyone can see his face.

The rhythm Zaouli has always adapted to the dance, and it takes the form of a dialogue between the drummers and the dancers. Together, they retreat into the woods where they rehearse new steps and breaks that will be seen officially only at the public performances.

In the break, all instruments play in unison, paralleling the movements of the dancer's feet. The principle of Zaouli is different from that of other dances.

In each hand, the dancer holds a "flyswatter" (the tail of an animal), and the rhythmic sequence (the break) is at first only performed with his arms and hands. Then, the dancer repeats the same rhythmic sequence with his feet. Both sequences have to be exactly the same. (The people know this and recognize immediately if the dancer makes a mistake.) The individual sequences get progressively longer and more complex. The basic rhythm does not change but

Zaouli

Tradition de l'ethnie Gouro Côte d'Ivoire

Zaouli est une danse et un rythme qui rendent traditionnellement «hommage aux femmes». De nos jours, cette danse est également exécutée pour les fêtes populaires, mais ce, uniquement par un groupe ethnique en Côte d'Ivoire, les Gouro, et plus exactement encore, dans les régions de Bouafle, Daloa et Zuenoula.

Zaouli est aussi un masque que l'on refait à chacune de ces occasions et qui représente une belle femme. C'est toutefois toujours un homme qui porte le masque, les femmes n'en ont pas le droit. On le ressort maintenant pour toutes sortes de fêtes organisées par les différentes familles.

Ce masque est un masque profane, il n'est pas sacré et on ne lui fait pas d'offrande. Il est lié au divertissement et au plaisir, les femmes et les enfants peuvent également le voir.

Les gens savent qui est sous le masque, et c'est important pour qu'ils puissent juger sa prestation.

Quand le danseur arrive avec le masque, ce dernier est tout d'abord recouvert d'une étoffe, puis un aide enlève l'étoffe pour dévoiler le travail de l'artiste qui l'a exécuté.

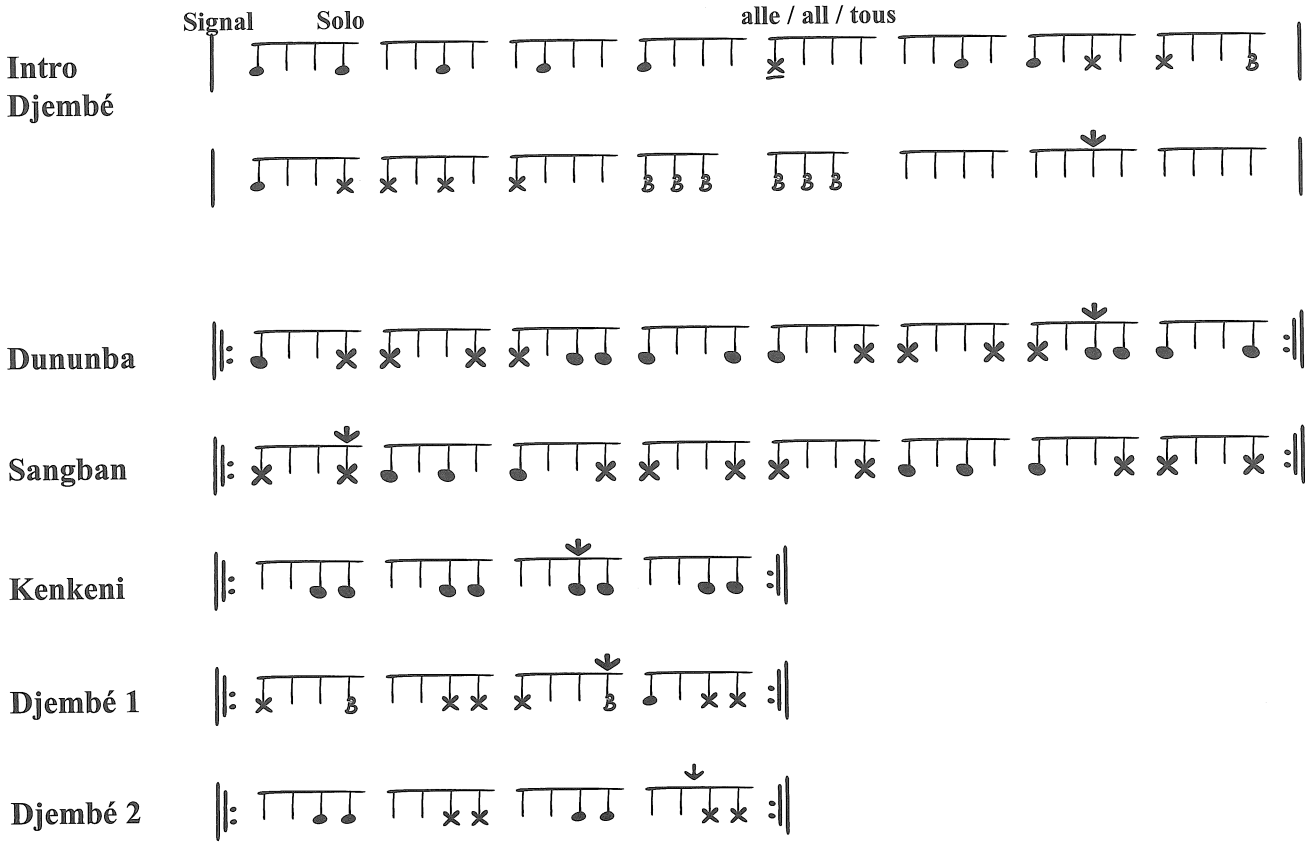
Quand le danseur a trop chaud ou qu'il a terminé sa danse, il enlève le masque et tout le monde peut voir son visage. Le rythme Zaouli s'est toujours adapté à la danse et il prend la forme d'un dialogue entre les percussion-nistes et le danseur. Les artistes se retirent ensemble dans la forêt pour répéter et mettre au point de nouvelles figures qui ne seront montrées pour la toute première fois que lors de la représentation officielle.

Lors d'un break, tous les instruments jouent à l'unisson, parallèlement aux pieds du danseur. Le principe de Zaouli diffère de celui des autres danses.

Le danseur tient un chasse-mouches (queue d'animal) dans chaque main, et la séquence rythmique (le break) n'est tout d'abord exécutée qu'avec les mains et les bras.

Le danseur reprend ensuite exactement cette même séquence rythmique, mais cette fois avec les pieds. Les deux séquences doivent être rigoureusement

Zaouli a



Die Baßtrommeln werden stehend ohne Glocken gespielt. Der Rhythmus beginnt mit dem Intro. Der Einsatz der Dununba erfolgt am Pfeil im Intro, gleich danach kommen Sangban und Kenkeni. Die Djembébegleitungen folgen auf der 3. bzw. 4. Zählzeit im Off-Beat. Zum Abschluß wird das Signal gespielt, mit dem Intro als Übergang in den ternären Teil. Der ternäre Rhythmusteil beginnt auf der nächsten Eins. Das Signal wird nur als Signal für den Break gespielt, nicht als Anfangs- oder Schlußsignal. Der Rhythmus wird beendet, indem wieder in den ersten Teil gewechselt wird. Der Übergang vom ternären in den binären Teil erfolgt nach dem Break mit dem Einsatz der Dununba, die anderen Stimmen folgen wie oben beschrieben. Als Schluß wird mit dem Signal noch einmal das Intro gespielt.

The bass drums are played vertically, and without bells. The rhythm begins with an intro. The insertion of the dununba follows the arrow at the intro. The sangban and kenkeni follow at once. The djembé accompaniments follow in the third and fourth beats, on the offbeat. At the end, the signal is played, with the intro as transition into the ternary part. The ternary rhythm starts on the next One. The signal is only played as a signal for the break and not as a beginning or final signal. The rhythm is concluded by changing back into the first part. The transition from the ternary into the binary part follows after the break with the insertion of the dununba; the other voices follow as mentioned above. At the end, the intro is played once more with the signal.

Les dunun sont placés verticalement et joués sans cloche. Le rythme commence avec l'intro. Le dununba commence à jouer sur la flèche de l'intro, et sangban et kenkeni suivent, tout de suite après. Les accompagnements de djembé suivent sur les troisième et quatrième temps, en contretemps. On joue enfin le signal avec l'intro pour passer dans la partie ternaire. La partie ternaire du rythme commence sur le premier temps suivant. Le signal est joué en signal de break, et non en signal de fin ou de début. Le rythme se termine en passant à nouveau à la première partie. Le passage de la partie ternaire à la partie binaire a lieu après le break avec le dununba, les autres voix suivent comme décrit ci-dessus. A la fin, un signal indique que l'on joue une dernière fois l'intro.

Dann wiederholt er genau dieselbe rhythmische Sequenz mit den Füßen. Beide Sequenzen müssen genau gleich sein. (Die Leute wissen das, und sehen sofort, ob sich der Tänzer geirrt hat). Die einzelnen Sequenzen werden immer länger und komplexer. Der Basisrhythmus bleibt gleich, wechselt aber zwischen einem binären und einem ternären Teil.

Die Gruppe des Zaouli ist der ganze Stolz des Dorfes, denn Rhythmus und Tanz des Zaouli sind sehr spektakulär.

fluctuates between a binary and ternary part.

The Zaouli group is the pride of a village because the rhythm and dance are very spectacular.

identiques (les gens le savent et voient tout de suite si le danseur se trompe). Les séquences deviennent progressivement plus longues et plus difficiles. Le rythme de base reste identique, mais alterne entre parties binaires et parties ternaires.

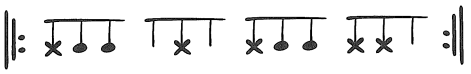
Le groupe qui danse Zaouli est la fierté du village, car la danse et le rythme sont très spectaculaires.

Maske Zaouli / Zaouli Mask / Masque Zaouli

Zaouli b

Djembé 1

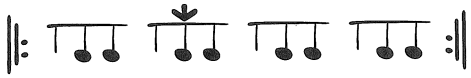
Djembé 2



Dununba

Sangban

Kenkeni



Signal:

Break:

7. Zwei sehr alte Rhythmen

Abondan

trad. Ethnie Baoule, Elfenbeinküste

Abondan ist ein Rhythmus, der der Überlieferung nach zum Ausgang des Königs gespielt wurde. Ich habe den Rhythmus an der Elfenbeinküste gelernt, von den Leuten der Gruppe Koteba.

Die Geschichte des Abondan kennen an der Elfenbeinküste die alten Leute alle noch. Sie sagen, daß Jungen und Mädchen zu Ehren des Königs tanzten. Danach hielt der König seine Ansprache vor dem Volk. Heute ist Abondan ein populärer Rhythmus, der im Kreis getanzt wird.

Vom Königreich Gana, das später in das Königreich Mali überging, ist folgendes überliefert, „Die Ankunft des Königs zu seiner Audienz wird durch Schläge auf eine Art Trommel, genannt dûba (tam tam), angekündigt. Dieses Instrument besteht aus einem ausgehöhlten Baumstamm. Sobald es die Leute hören, versammeln sie sich. Die Leute vom Glauben des Königs werfen sich bei seinem Herannahen auf die Knie und streuen sich Erde auf den Kopf."

(J. Ki- Zerbo)

7. Two Rhythms That Probably are Very Old

Abondan

Traditional Ethnic Group: Baoule Ivory Coast

According to tradition, Abondan is a rhythm which was played when the king went out. I learned this rhythm in the Ivory Coast, from the members of the group Koteba.

All the old people in the Ivory Coast still know the story of Abondan. They say that boys and girls danced in honor of the king, before he gave a speech to the people. Today, Abondan is a popular rhythm that is danced in a circle.

The following is an account of the tradition at the time of the Gana Empire, before it was integrated into the Mali Empire: "The arrival of the king before his audience is announced by playing a kind of drum called dûba (tam tam). This instrument is made out of a hollowed tree trunk. As soon as the people hear it, they assemble. The people who share the same belief as the king kneel when he approaches and sprinkle dirt over their heads."

(J. Ki-Zerbo)

7. Deux rythmes vraisemblablement très anciens

Abondan

Tradition de l'ethnie Baoule Côte d'Ivoire

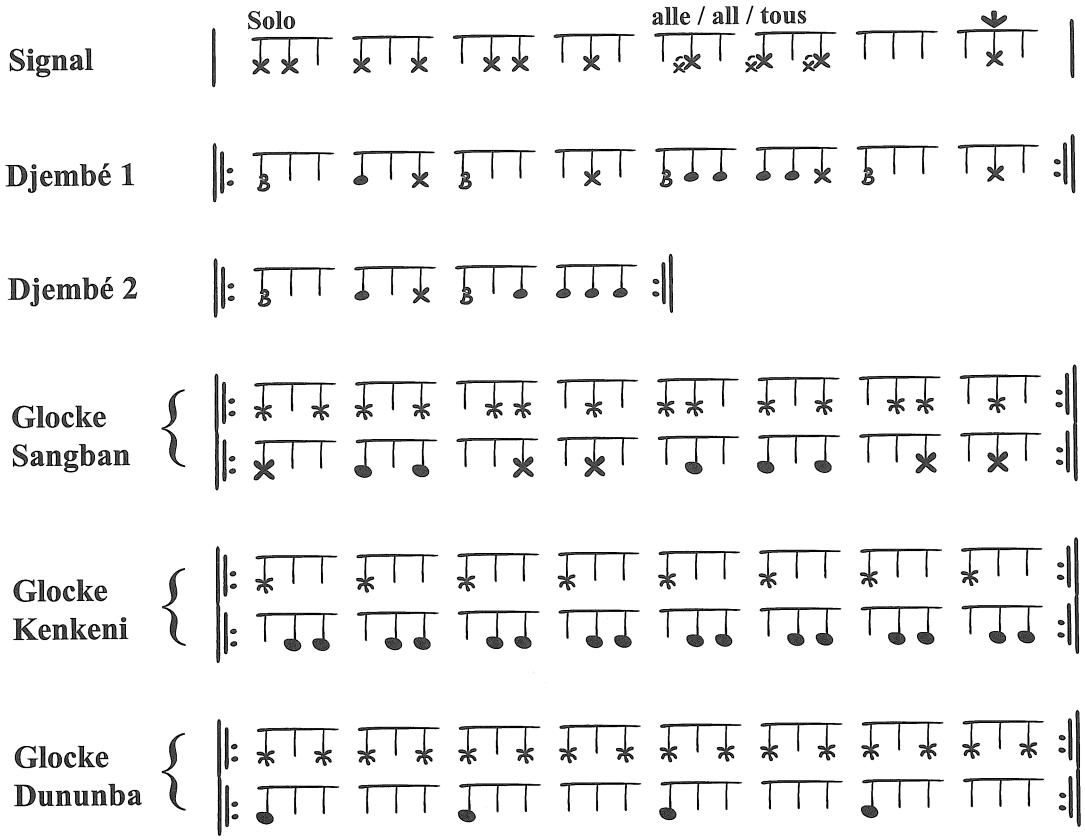
Selon la tradition, Abondan est un rythme que l'on jouait lorsque le roi sortait. Ce sont les membres du groupe Koteba qui m'ont appris ce rythme en Côte d'Ivoire.

Les personnes âgées connaissent encore l'histoire d'Abondan. Elles racontent que les jeunes garçons et les jeunes filles le dansaient en l'honneur du roi, avant que celui-ci fasse un discours devant son peuple. Abondan est de nos jours un rythme populaire qui se danse en rond.

Voici ce qu'en disait la tradition à l'époque de l'Empire du Gâna avant son intégration dans l'Empire du Mali: «L'arrivée du roi pour son audience est signalée par une sorte de tambour appelé dûba (tam tam). Cet instrument est fait dans un tronc d'arbre évidé. Les gens se rassemblent dès qu'ils l'entendent, ceux de la confession du roi se mettent à genoux à son approche et se jettent de la terre sur la tête.»

(J. Ki-Zerbo)

Abondan



Der Einsatz für beide Djembébegleitungen erfolgt an der mit dem Pfeil markierten Stelle.

Both djembé accompaniments begin at the point marked by the arrow.

Les deux djembé d'accompagnement commencent à jouer à l'endroit marqué d'une flèche.

Balandugu 1999
Mamady und die Trommler aus Balandugu während der Aufnahmen zu fmd 218 /
Mamady and the Drummers from Balandugu During the Recording of fmd 218 /
Mamady et les batteurs de Balandugu pendant l'enregistrement de fmd 218

Djagbé, Balandugu
Januar / January / Janvier 1999

8. Populäre Rhythmen

Feste und Feiern haben im Alltag Guineas ihren festen Platz. Hier zeigt sich die sprichwörtliche Lebensfreude. Es gibt nationale und regionale Feiertage, jahreszeitliche Feste wie Ramadan, Tabaski und Erntefeste, Familienfeste wie Taufen und Hochzeiten, und spontane Feste zu allen möglichen Anläßen.

Populäre Rhythmen werden überall gespielt wenn Leute zusammenkommen und tanzen wollen. Das sind Alltagsfeste, die ohne große Vorbereitungen spontan entstehen.

Taufen, Hochzeiten, und heute oft auch Beschneidungsfeste werden von den Familien organisiert. Feste zum Vollmond, zur Begrüßung von Gästen, zum Ende des Fastenmonats Ramadan, werden von einem oder mehreren Dörfern gemeinsam organisiert.

Zum Tabaski Fest, (fête du mouton) das 3 Monate nach dem Ramadan stattfindet, wird vom Vater der Familie ein Schaf geschlachtet.

Zu den Festen werden Percussionisten und Griots eingeladen. Beim Fest zum Ende des Ramadan wecken die Trommler um 5 oder 6 Uhr morgens das Dorf.

Je nach Anlaß können Ablauf und Dauer des Festes ganz unterschiedlich sein, es kann von einigen Stunden bis zu mehreren Tagen dauern.

8. Popular Rhythms

Celebrations and festivities occupy a large part of everyday Guinean life, and attest to the people´s love of life. There are national and regional holidays, seasonal festivals (such as the end of Ramadan, Tabaski and harvest festivals), family celebrations (such as baptisms and weddings), and all kinds of spontaneous festivities for all kinds of occasions.

Popular rhythms are played whenever people get together and dance. These are everyday festivities which happen spontaneously and without much preparation.

Baptisms, weddings, and, often, circumcision celebrations, too, are now organized by the individual families. Full moon festivities, celebrations to welcome guests, and celebrations at the end of the month-long Ramadan fast are organized by one or several villages communally.

On the occasion of the Tabaski festival ("feast of the sheep"), which occurs three months after Ramadan, the father of the family slaughters a sheep.

Percussionists and griots are invited to the festivities. For the celebrations at the end of Ramadan ends, the drummers wake up the village in the early morning between five and six o´clock.

Depending on the occasion, the course and duration of the festivity can greatly differ; it can last between just a few hours and several days.

8. Rythmes populaires

Les fêtes et les réjouissances occupent une large place dans la vie quotidienne de la Guinée et témoignent de sa joie de vivre. Il y a les jours fériés nationaux et régionaux, les fêtes calendaires, comme la fin du Ramadan, le Tabaski ou la fête des récoltes, les fêtes familiales, comme les mariages et les baptêmes, mais aussi les fêtes spontanées qui ont lieu pour tout un tas de bonnes raisons.

Les rythmes populaires sont joués à chaque fois que les gens veulent se réunir et danser ensemble. Ce sont des fêtes quotidiennes qui se font spontanément, sans grands préparatifs.

Les fêtes pour les mariages, les baptêmes, et souvent aussi pour les circoncisions, sont organisées par les familles. Les fêtes pour la pleine lune, pour souhaiter la bienvenue aux hôtes et pour la fin du jeûne du Ramadan sont organisées par un ou plusieurs villages.

Pour la fête du Tabaski (fête du mouton), qui a lieu trois mois après la fin du Ramadan, le père de famille tue un mouton. Percussionnistes et griots sont invités pour ces fêtes.

Lors de la fête de la fin du Ramadan, les tambours réveillent le village vers cinq ou six heures du matin. La durée d'une fête (de quelques heures à plusieurs jours) et son déroulement peuvent être très différents selon la raison pour laquelle elle est organisée.

Rhythmen für populäre Feste

Fankani

trad. Ethnie Malinké, Region Wassolon

Mandiana ist die Hauptstadt des Wassolon. Fankani wird in dieser Gegend für alle populären Feste und als Begrüßungsrhythmus gespielt, wenn wichtige Persönlichkeiten das Dorf besuchen. Fankani wird nur von den Frauen getanzt, sie tanzen individuell, es gibt keine festgelegten Schritte und Abläufe.

Rhythms for Popular Festivities

Fankani

Traditional Ethnic Group: Malinke Wassolon Region

Mandiana is the capital of Wassolon. In this region, Fankani is played at all popular celebrations, especially those welcoming important visitors to the village. Only the women dance Fankani, and they dance individually, since there are no established steps and courses.

Rythmes pour les fêtes populaires

Fankani

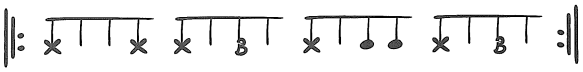
Tradition de l'ethnie Malinké Région du Wassolon

Mandiana est la capitale du Wassolon. Dans cette région, Fankani est joué dans toutes les célébrations populaires, et spécialement pour souhaiter la bienvenue quand des personnalités viennent visiter le village. Fankani n'est dansé que par les femmes, et individuellement. Ni les pas ni le déroulement de la danse ne sont définis.

Fankani

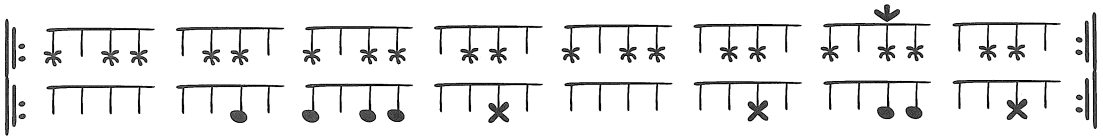
Signal

Djembé 1

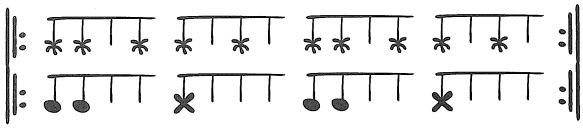


Djembé 2

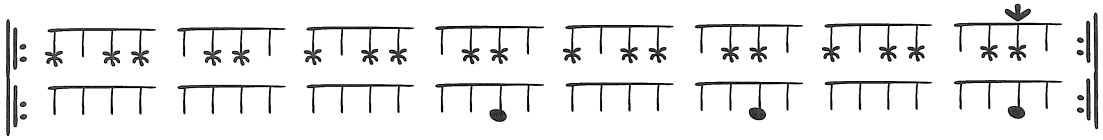
Glocke Sangban



Glocke Kenkeni



Glocke Dununba



Denadon

trad. Ethnie Malinké, Nordostguinea

Denadon wird meistens als Begrüßungsrhythmus vor dem Mendianifest gespielt.

Denadon

Traditional Ethnic Group: Malinke Northeast Guinea

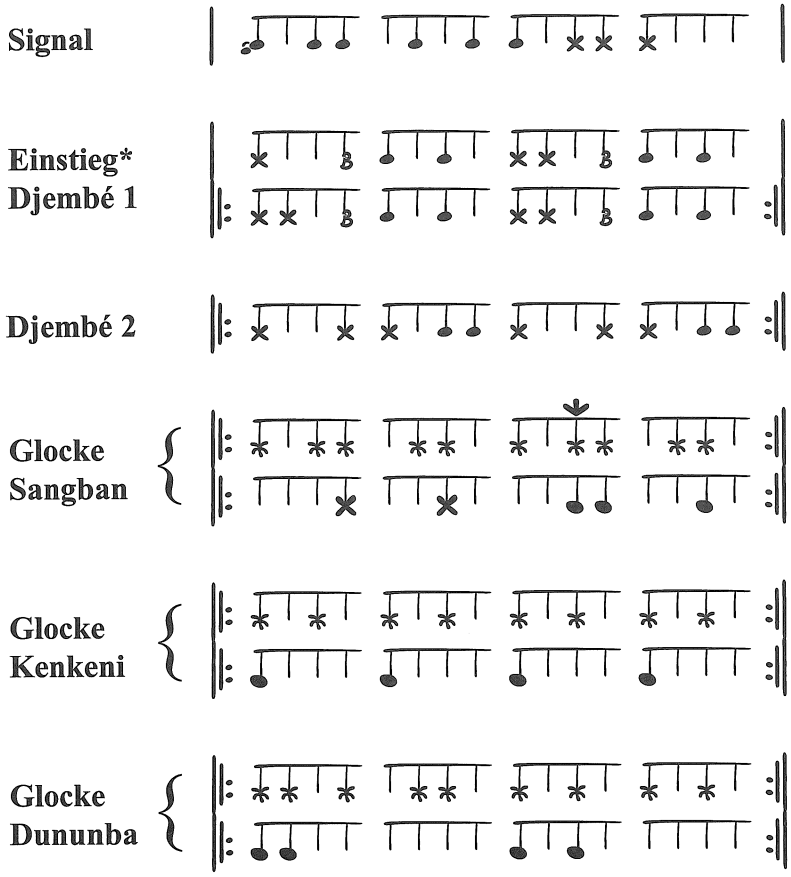
Denadon is generally played as a welcome rhythm before the Mendiani festival.

Denadon

Tradition de l'ethnie Malinké Nord-Est de la Guinée

Denadon est généralement un rythme de bienvenue joué avant la fête des mendiani.

Denadon



Die 1. Djembébegleitung beginnt nach dem Signal in der Zeile „Einstieg“, und geht dann in das Pattern zwischen den Wiederholungsstrichen.

The first djembé accompaniment starts following the signal in the row marked “entrance” and then changes into the pattern between the repetition marks.

Le djembé du premier accompagnement commence après le signal dans la ligne d’attaque, et joue ensuite sa formule rythmique entre les signes de reprise.

***Einstieg / entrance / attaque**

Djagbe

trad. Ethnie Malinké,
Nordostguinea

Zum Ende des Ramadan und beim Tabaski Fest wird spätnachmittags, wenn die Sonne nicht mehr so heiß ist, Djagbe gespielt. Die Familienväter kaufen für die Erwachsenen und Kinder neue Kleider, alle kommen frisch gewaschen und gebadet zum großen Platz im Dorf.

Djagbe ist ein Kreistanz, den Männer und Frauen zusammen tanzen.

Der Rhythmus wird inzwischen auch für andere populäre Feste gespielt, manchmal auch bei Vollmond. In Mali wird er „Madan" genannt, in der Region Kurussa auch „Djagba".

Djagbe

Traditional Ethnic Group: Malinke
Northeast Guinea

At the end of Ramadan and at the Tabaski festival, in the late afternoon when the heat is less intense, Djagbe is played. The fathers of the families buy new clothes for the adults and children, and everyone goes, freshly bathed, to the large village center.

Djagbe is a circle dance, performed by men and women together.

Today, the rhythm is played at other popular festivals, too, as well as at full moon. In Mali, it is called "Madan;" in the Kurussa region, "Djagba."

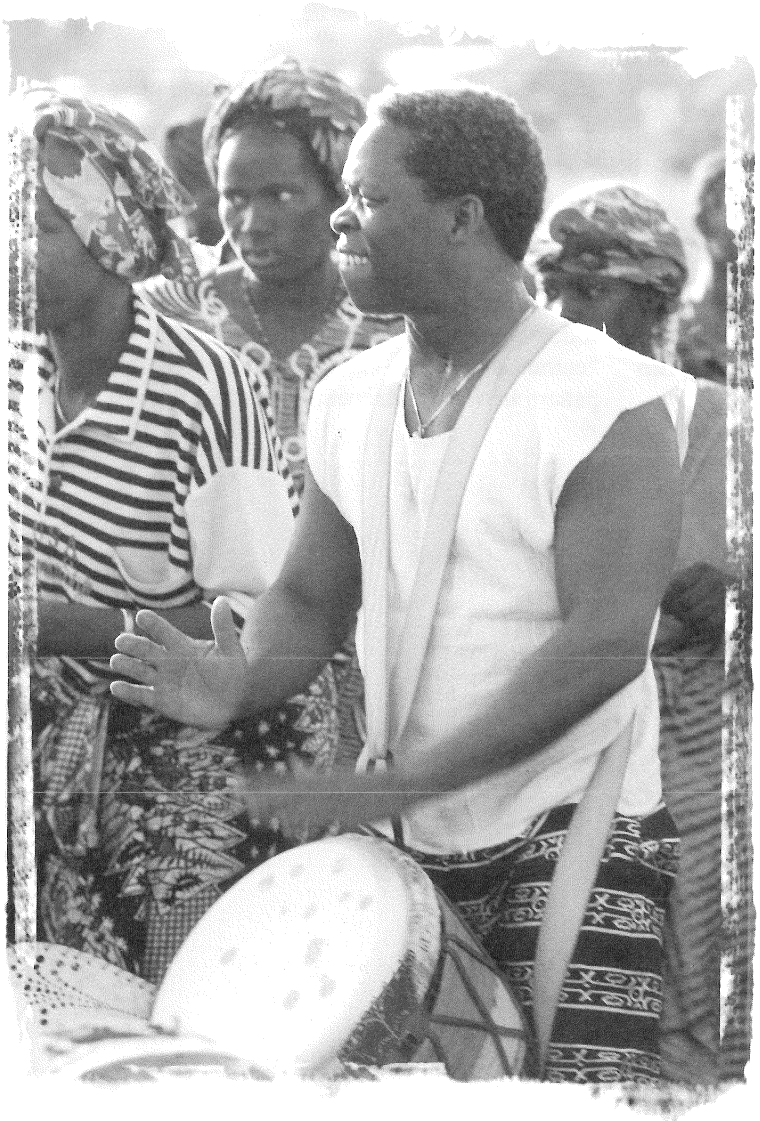
Djagbe

Tradition de l'ethnie Malinké
Nord-Est de la Guinée

A la fête de la fin du Ramadan et lors de la fête du Tabaski, vers la fin de l'après-midi, quand le soleil n'est plus aussi brûlant, on joue Djagbe. Les pères de famille achètent des vêtements neufs pour les adultes et les enfants, et tous, propres comme des sous neufs, viennent sur la place du village.

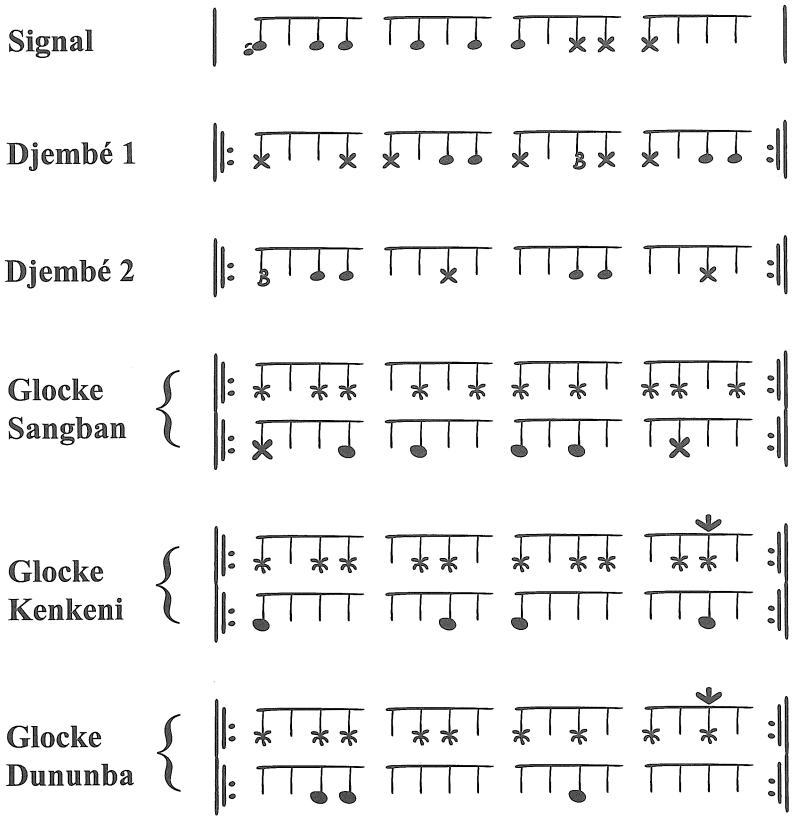
Djagbe est une danse que les hommes et les femmes dansent ensemble, en rond.

De nos jours, ce rythme est également joué pour d'autres fêtes populaires, et parfois aussi pour la pleine lune. Il est appelé «Madan» au Mali, et «Djagba» dans la région de Kurussa.



Djagbé, Balandugu
Januar / January / Janvier 1999

Djagbe



Djagbé, Balandugu
Januar / January / Janvier 1999

Djagbewara

trad. Ethnie Malinké,
Guinea, Region Wassolon

Zu diesem Rhythmus tanzen nur die Frauen in einem großen Kreis. Mit ihren Bewegungen imitieren sie den Tanz eines Vogels. Dieser Tanz wird zum Fest zum Ende des Ramadan, beim Tabaskifest und bei anderen populären Festen getanzt.

Djagbewara

Traditional Ethnic Group: Malinke
Wassolon Region

Only the women dance to this rhythm, in a big circle. With their movements, they imitate the dance of a bird. This dance is often performed at the celebration at the end of Ramadan, the Tabaski festival, or other popular celebrations.

Djagbewara

Tradition de l'ethnie Malinké
Région du Wassolon

Seules les femmes, en cercle, dansent sur ce rythme. Leurs mouvements imitent la danse d'un oiseau. Cette danse est souvent exécutée pour la fête de la fin du Ramadan, pour la fête du Tabaski ou pour d'autres célébrations populaires.

Marakadon

trad. Ethnie Maraka,
Mali, Region Kayes

Marakadon ist ein populärer Tanz aus Mali. Der Rhythmus heißt Marakafoli.

Marakadon

Traditional Ethnic Group: Maraka
Mali, Kayes Region

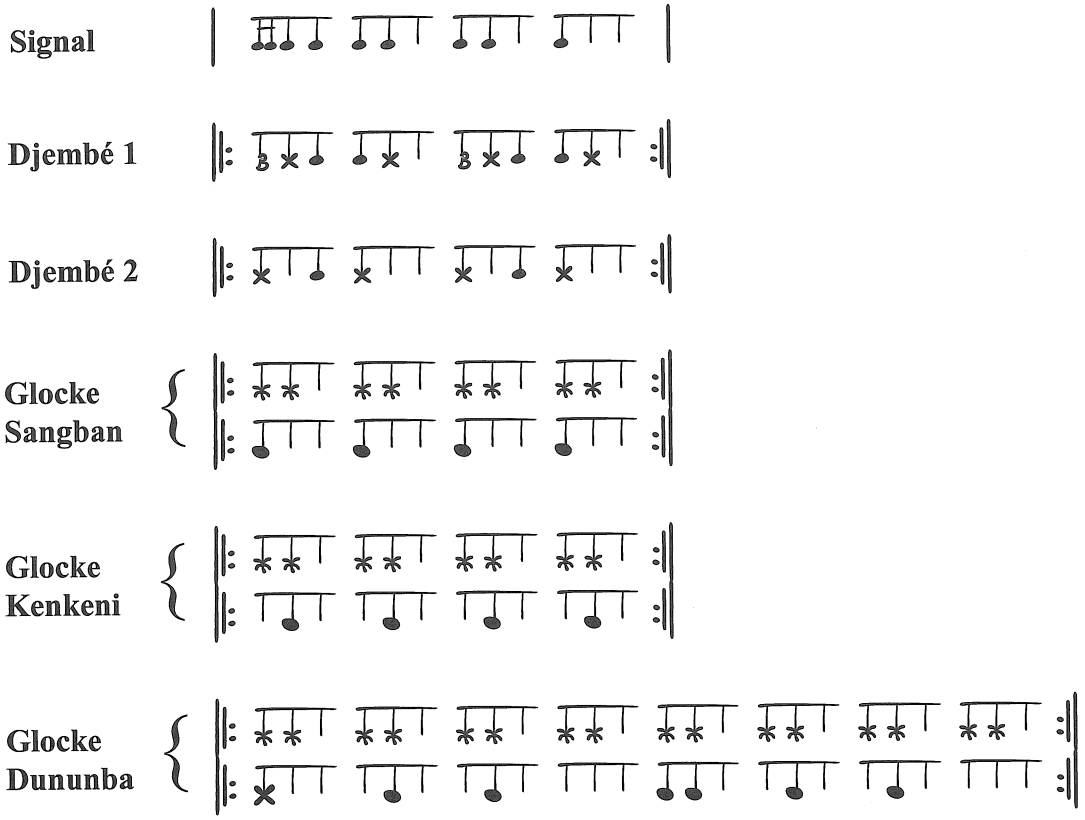
Marakadon is a popular dance from Mali. The rhythm is called Marakafoli.

Marakadon

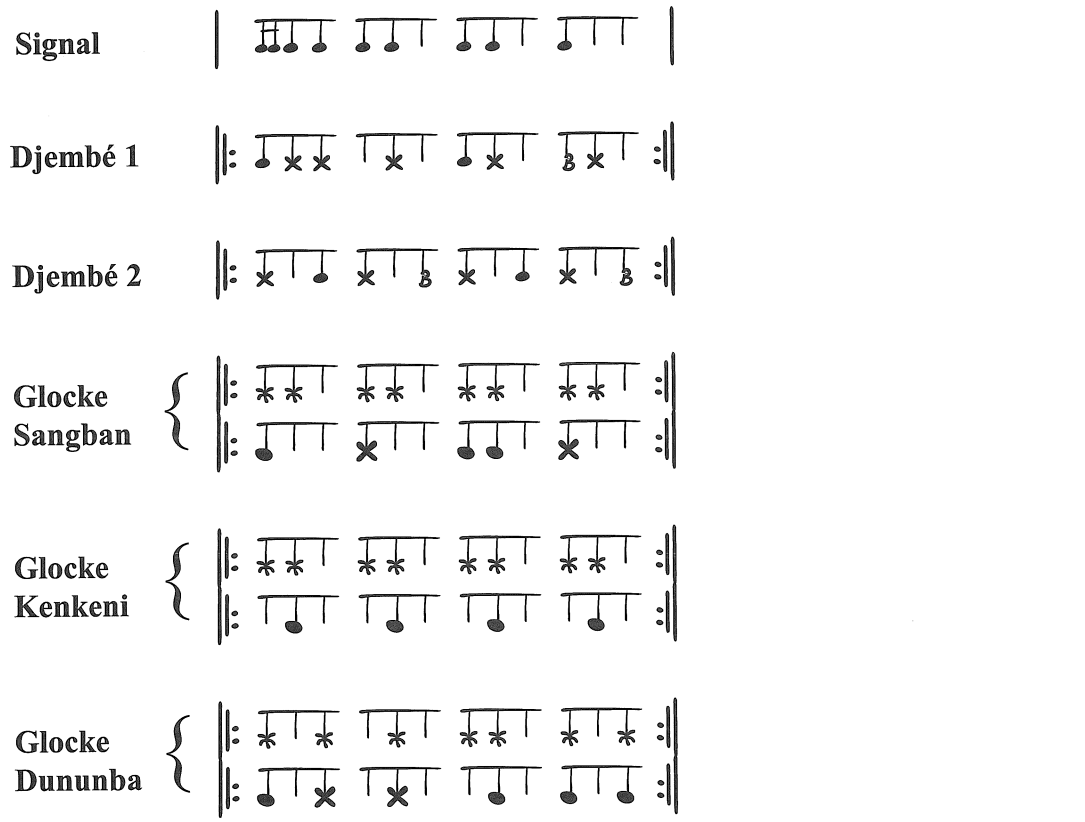
Tradition de l'ethnie Maraka
Mali, région de Kayes

Marakadon est une danse populaire du Mali. Le rythme s'appelle Marakafoli.

Djagbewara



Marakadon



Sunun und Djansa (oder Dansa)

trad. Ethnie Kassounké, Mali, Region Kayes

Sunun und Djansa sind populäre Rhythmen, die zu allen Festen gespielt wurden. Manchmal wurde Sunun gespielt, um den jungen Männern die Gelegenheit zu geben, ihre Rivalität auszudrükken.

Sunun and Djansa (or Dansa)

Traditional Ethnic Group: Kassounké Mali, Kayes region

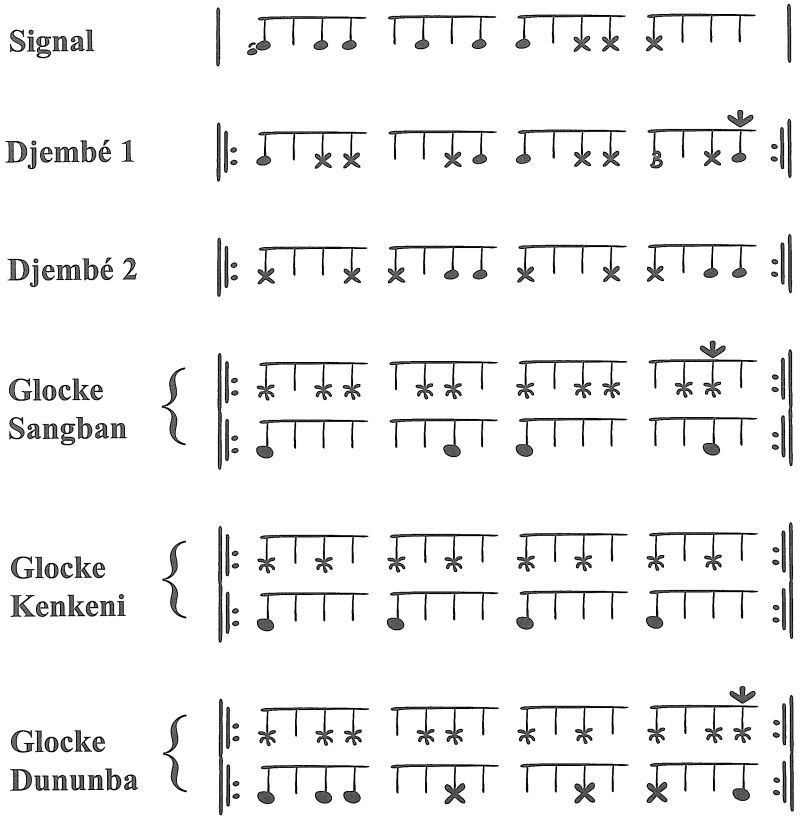
Sunun and Djansa (or Dansa) are popular rhythms played at all popular festivities. At one time, Sunun provided the opportunity for young men to express their rivalries.

Sunun et Djansa (ou Dansa)

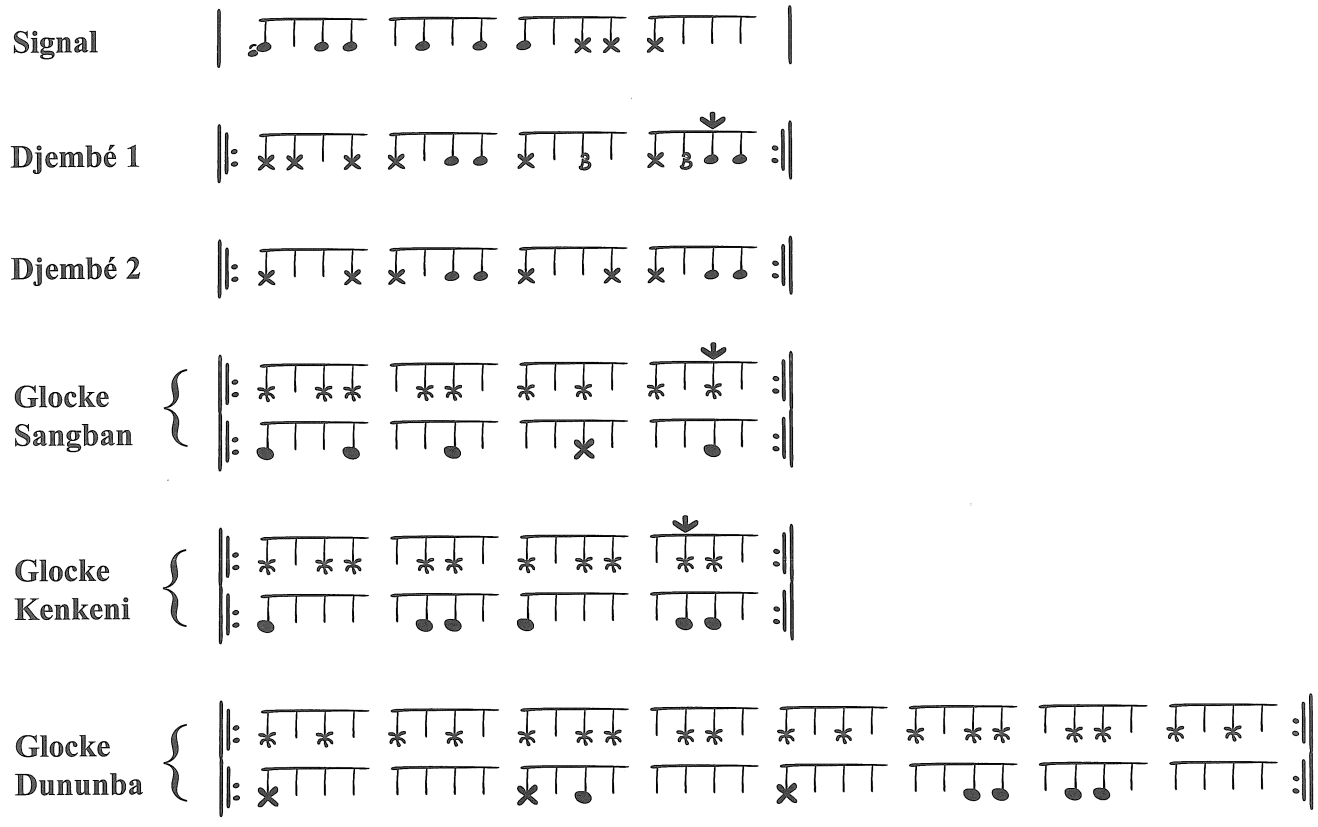
Tradition de l'ethnie Kassouké Mali, région de Kayes

Sunun et Djansa étaient à l'origine des rythmes exprimant la rivalité entre les jeunes hommes. Ce sont aujourd'hui des rythmes populaires, joués dans toutes les fêtes traditionnelles.

Sunun



Djansa (Dansa)



Gidamba

trad. Ethnie Malinké, Nordostguinea

Dieser Rhythmus wird oft bei Taufen gespielt, aber auch für Hochzeiten und alle anderen spontanen Feste.

Nur die Frauen tanzen diesen Tanz, und zwar individuell, nicht in der Gruppe.

Es werden kurze Solos getanzt, indem die jeweilige Tänzerin vom Trommelsolisten begleitet in die Mitte des Kreises springt.

Gidamba

Traditional Ethnic Group: Malinke Northeast Guinea

This rhythm is often played at baptisms, weddings, and all other spontaneous celebrations.

Only women perform this dance, though individually, not in a group.

They dance short solos in the center of the circle, accompanied by a drum solo.

Gidamba

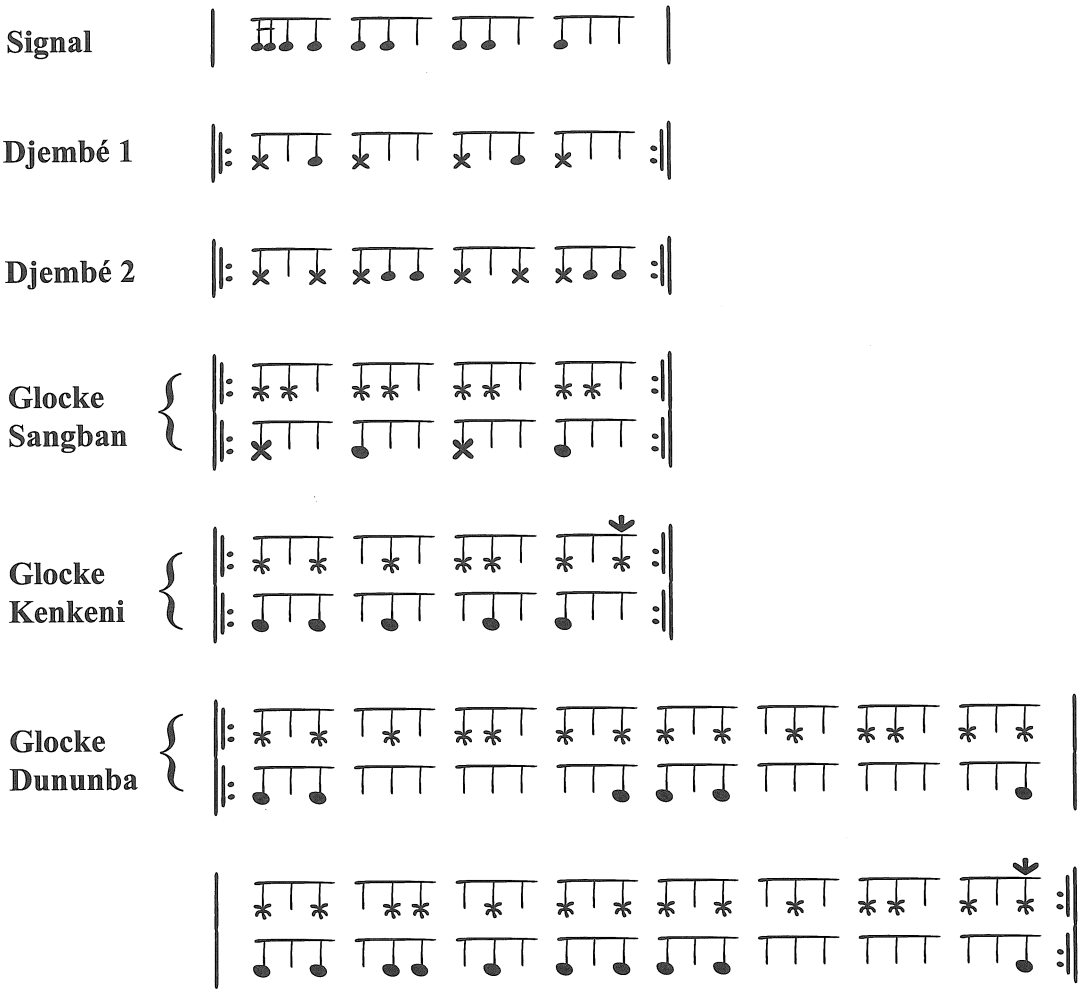
Tradition de l'ethnie Malinké Nord-Est de la Guinée

Ce rythme est souvent joué à l'occasion des baptêmes, mais aussi pour les mariages et toutes les autres fêtes spontanées.

Seules les femmes dansent sur ce rythme, et ce, individuellement. Ce n'est pas une danse de groupe.

Elles dansent aussi de courts solos au milieu de la place, accompagnées par un solo de tambour.

Gidamba


Signal
Djembé 1
Djembé 2
Glocke
Sangban
Glocke
Kenkeni
Glocke
Dununba

Djole oder Jole

trad. Ethnie Temine,
Grenzgebiet Guinea/Sierra Leone

Djole ist ein sehr bekannter Rhythmus, der seine Popularität einigen Mandegnis verdankt, die ihn nach Conakry gebracht haben. Er wird heute überall in Westafrika gespielt. Ursprünglich war es ein Maskentanz, der eine Frau darstellt. Die Maske wurde von einem Mann getragen, der sich wie eine Frau kleidete.

Djole war immer ein großes Dorffest, bei dem mehrere Dörfer zusammenkamen, um die große Ernte, das Ende des Ramadan oder eine Hochzeit zu feiern.

Das originale Instrument dafür war die Siko, das sind vier verschieden große viereckige Trommeln, die zusammen gespielt wurden .

Heute wird der Rhythmus auch überall mit Djembé und Dunun gespielt.

Djole, or Jole

Traditional Ethnic Group: Temine
Border Region Guinea/Sierra Leone

Djole is a very well known rhythm that owes its popularity to some Mandenyis who brought it to Conakry. Now, it is played all over West Africa. In the beginning, it was a mask dance representing a woman. The mask was worn by a man who dressed as a woman.

Djole always was a great village festivity, where several villages got together in order to celebrate a big harvest, the end of Ramadan, or a wedding.

The original instrument for this dance was the siko, four square drums of different sizes that were played together. Today, the rhythm is also played with djembé and dunun.

Djole ou Jole

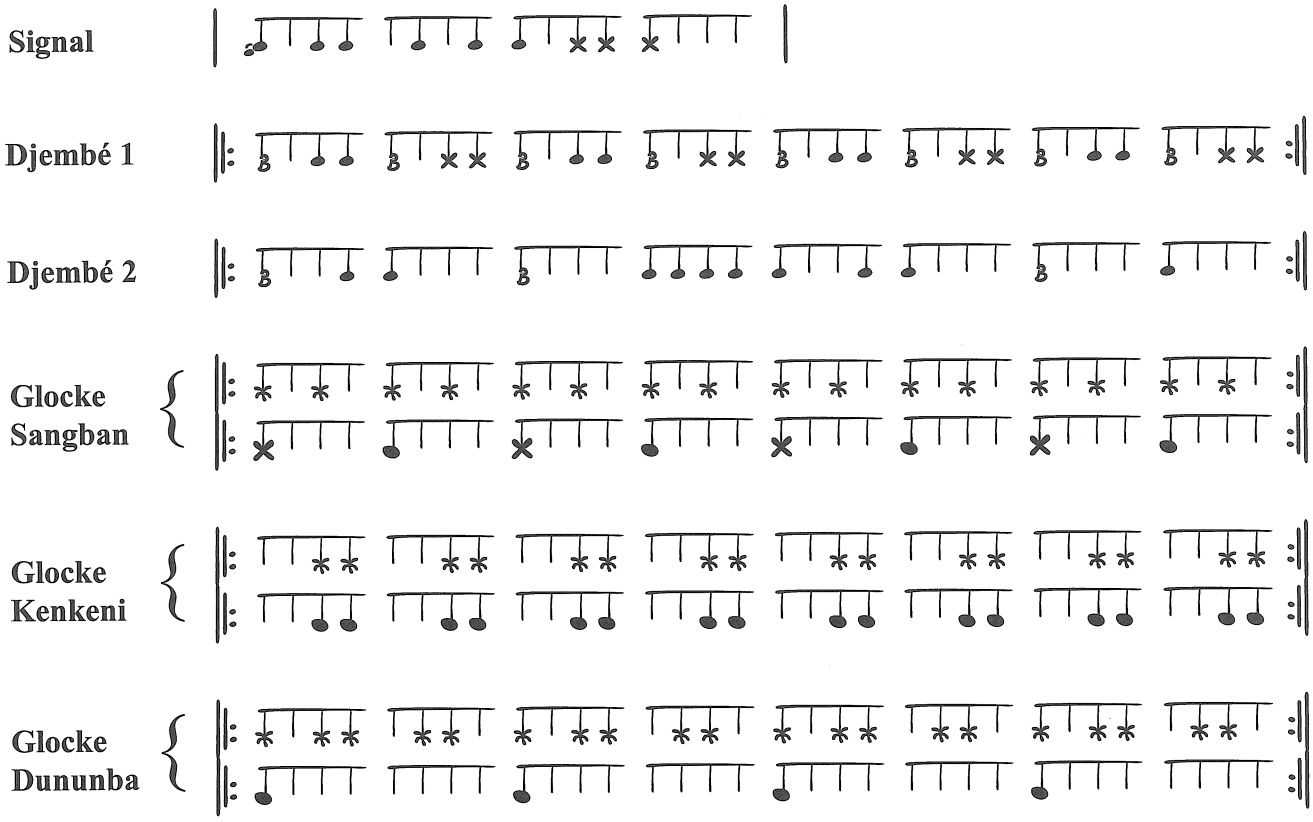
Tradition de l'ethnie Temine
Région frontalière
Guinée - Sierra Leone

Djole est un rythme très connu qui doit sa popularité à un certain nombre de Mandenyi qui le firent connaître à Conakry. Il est maintenant joué dans toute l'Afrique Occidentale. C'était à l'origine une danse pour un masque représentant une femme. Le masque était porté par un homme habillé en femme.

Djole était toujours une grande fête de village, à laquelle participaient plusieurs villages, pour fêter la fin du Ramadan ou des grandes récoltes, ou pour un mariage.

A l'origine Jolé était joué par le siko, un groupe de quatre tambours carrés de tailles différentes frappés simultanément. Ce rythme est maintenant partout joué avec le djembé et les dunun.

Djole oder Jole



Wassolonka

trad. Ethnie Malinké,
Region Wassolon

Wassolonka bedeutet „aus Wassolon“ und wird für alle Feste gespielt.

Wassolonka

Traditional Ethnic Group: Malinke
Wassolon Region

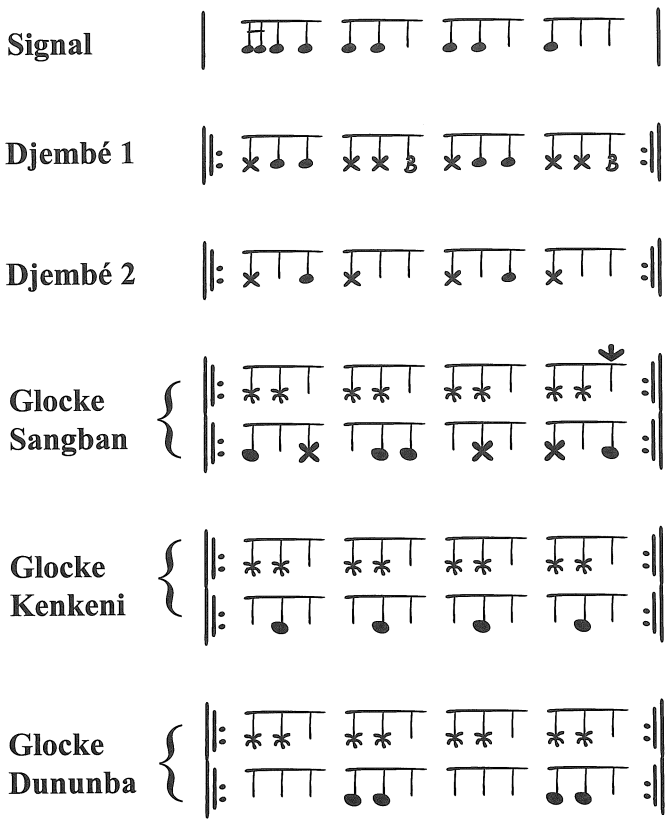
Wassolonka means “from Wassolon” and is played at every festival.

Wassolonka

Tradition de l’ethnie Malinké
Région du Wassolon

Wassonlonka signifie «du Wassolon» et est joué pour toutes les fêtes.

Wassolonka


Signal
Djembé 1
Djembé 2
Glocke
Sangban
Glocke
Kenkeni
Glocke
Dununba

Rhythmen zur „Verführung"

Yankadi - Makru

trad. Ethnie Susu, Südwestguinea

Yankadi und Makru sind zusammen ein Tanz und Rhythmus der Verführung.

Zum Yankadi Tanzfest laden sich die Jugendlichen benachbarter Dörfer gegenseitig ein, es tanzen die 15 - 25jährigen, aber die Erwachsenen wollen auch dabei sein!

Der Tanz beginnt langsam mit dem Rhythmus Yankadi: Mädchen und Jungen stehen sich in zwei Reihen gegenüber und tanzen langsam aufeinander zu.

Ein Junge legt einem Mädchen einen Schal als Symbol der Liebe auf die Brust. Das ist das Signal für den Wechsel in den schnellen Teil Makru, das von einer Pfeife gegeben wird. Hier tanzen die Paare individuell, die Reihen lösen sich auf. Der mit der Pfeife dirigiert den Tanz, der öfters zwischen dem langsamen und schnellen Teil hin- und herwechselt. Ein Break Makru im schnellen Teil signalisiert den Schluß.

Rhythms for "Seduction"

Yankadi - Makru

Traditional Ethnic Group: Susu Southwest Guinea

Yankadi and Makru together are a dance and rhythm for seduction.

The young people of neighboring villages invite one another to Yankadi festivities. Mostly, the young people between the ages of fifteen and twentyfive dance, but the adults also like to be part of it!

The dance begins slowly with the rhythm Yankadi; girls and boys face each other in to rows and slowly dance towards each other. One boy places a scarf on the chest of a young girl as a symbol of love.

Then, a whistle sounds, the signal for the change into the rhythm Makru, which is faster. The rows break up, and the couples dance individually. The man with the whistle directs the dance, which alternates between the slower and faster parts. A Makru break in the fast part signals the end.

Rythmes de «séduction»

Yankadi - Makru

Tradition de l'ethnie Soussou Sud-Ouest de la Guinée

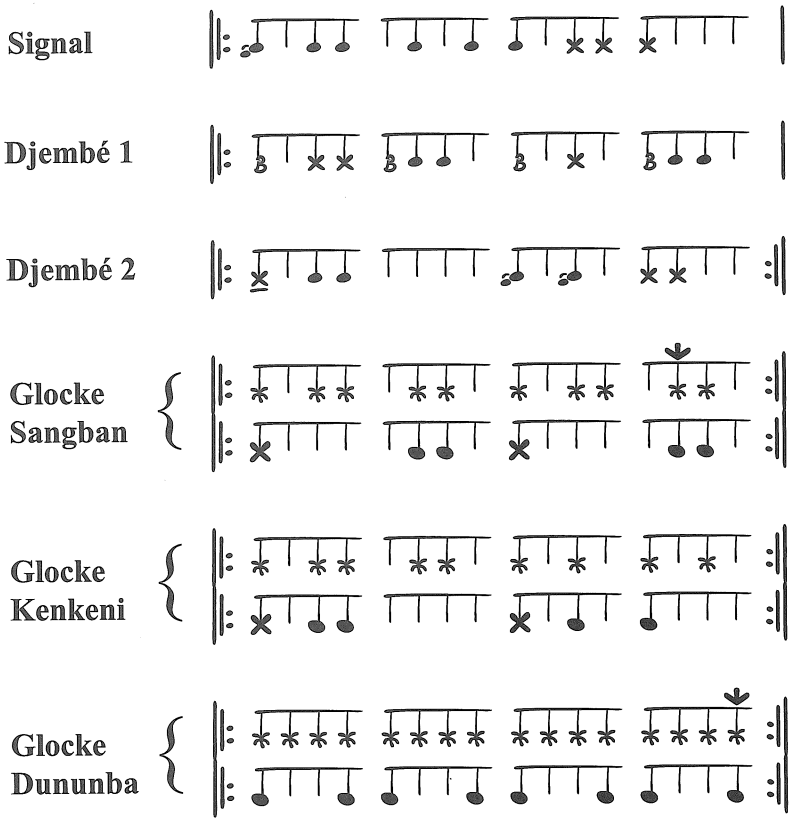
Yankadi et Makru sont une danse et un rythme de séduction.

Pour la fête du Yankadi, les jeunes s'invitent mutuellement entre villages voisins. Si ce sont les jeunes de quinze à vingt-cinq ans qui dansent, les adultes n'en veulent pas moins être présents !

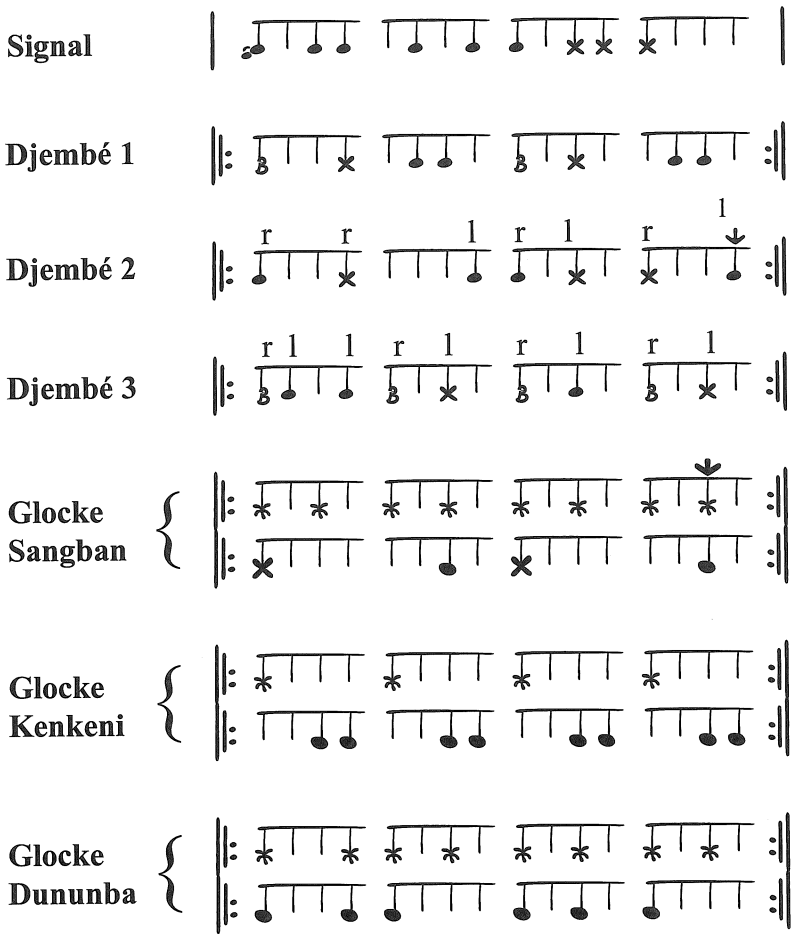
La danse commence sur un rythme Yankadi lent : les jeunes hommes et les jeunes filles sont les uns en face des autres sur deux lignes et s'approchent lentement les uns des autres en dansant.

A un moment, un jeune homme pose une écharpe en signe d'amour sur la poitrine d'une jeune fille : c'est le signal pour entrer dans le rythme Makru, plus rapide, qui est donné par un sifflet. Les rangées se défont alors et les couples dansent chacun pour lui-même. Celui qui a le sifflet dirige la danse, dans laquelle alternent souvent les parties rapides et lentes. Un break Makru dans une partie rapide signale la fin de la danse.

Yankadi


Signal
Djembé 1
Djembé 2
Glocke
Sangban
Glocke
Kenkeni
Glocke
Dununba

Makru



Der Rhythmus beginnt im langsamen Tempo mit dem Rhythmus Yankadi und wechselt mit einem Signal zum Rhythmus Makru, etwa im doppeltem Tempo. Es ist möglich mit einem Signal wieder in den langsamen Teil zurückzugehen, usw.

The rhythm begins in a slow tempo with Yankadi, and following a signal changes to Makru, approximately twice as fast. It is possible with a signal to go back to the slower tempo.

Le rythme commence sur un tempo lent avec le rythme Yankadi et passe à un signal dans le rythme Makru, environ deux fois plus rapide. Il est possible, avec un signal, de repasser dans la partie moins rapide.

Djaa 1

trad. Ethnie Malinké,
Nordostguinea

Djaa spielte man früher für die jungen Mädchen ohne Instrumente, es wurde nur gesungen und geklatscht.

Später entwickelte sich der Rhythmus zu einem Tanz der Verführung, der jetzt für die Feste der Jugendlichen gespielt wird. Die Jugendlichen bilden zwei Halbkreise, auf der einen Seite die Mädchen, auf der anderen Seite die Jungen.

Der Junge, der den Tanz anführt, hält einen Schal, als Symbol für Liebe und Freundschaft. Er springt in die Kreismitte und tanzt ein kurzes Solo, danach sucht er sich ein Mädchen und legt ihr den Schal um den Hals. Sie tanzt ebenfalls ein Solo und wählt sich einen anderen Jungen. So geht das über viele Stunden. Durch diesen Tanz lernen sich die Jugendlichen kennen, und schon viele Ehen sind daraus entstanden!

Eine andere Situation für den Rhythmus Djaa ist der Vorabend der Hochzeit, an dem das Mädchen noch einmal alle ihre Freunde zusammenholt. Dieser Abend wird Djaalaban genannt, der „letzte Tanz der Kindheit".

Im Liedtext heißt es: „Es ist vorbei, der Tanz der Jugend, der Kuluya Tanu ist vorbei."

Djaa 1

Traditional Ethnical Group Malinke
Northeast Guinea

In earlier times, Djaa was played without instruments, only sung and clapped by the young girls.

Later, the rhythm developed into a dance of seduction that is now played at the festivities for young people. They form two semi-circles, with the girls on one side, and the boys on the other.

The boy who leads the dance holds a scarf as a symbol of love and friendship. He jumps into the center of the circle and dances a short solo; then he selects one girl and puts the scarf around her neck. She also dances a solo and then chooses in turn another boy. This goes on for many hours. Through this dance the young people get to know each other and many marriages have been the result of this!

Another occasion for the rhythm Djaa is the evening before a wedding. The bride assembles all her friends one last time for the gathering called Djaalaban, the "last dance of childhood."

The song says, "It is over, the dance of youth, the kuluya tanu is over."

Djaa 1

Tradition de l'ethnie Malinké
Nord-Est de la Guinée

Autrefois, ce rythme pour les jeunes filles était joué sans instruments, on tapait dans les mains et on chantait uniquement.

Il est devenu depuis un rythme de séduction que l'on joue pour les fêtes des adolescents. Les adolescents forment deux demi-cercles, d'un côté les jeunes filles et de l'autre les jeunes hommes.

Le jeune homme qui mène la danse tient une écharpe, symbole de l'amitié et de l'amour. Il saute au milieu du cercle et danse un court solo. Puis il choisit une jeune fille et lui met l'écharpe autour du cou. Celle-ci danse alors un court solo et choisit à son tour un autre jeune homme. La danse continue ainsi pendant des heures. Cette danse est l'occasion pour les jeunes de faire connaissance entre eux, et un certain nombre de couples se sont déjà formés ainsi !

On joue également Djaa la veille d'un mariage. La future mariée invite alors une dernière fois ses amis pour cette soirée appelée Djaalaban, ce qui veut dire «la dernière danse de l'enfance».

«Elle est terminée, la danse de la jeunesse, il est fini le Kuluya Tanu,» dit le texte de la chanson.

Djaa 2

trad. Ethnie Malinké,
Region Kankan und Kurussa

Djaa 2 wird für die selben Anlässe gespielt, wie Djaa 1.

Djaa 2

Traditional Ethnic Group: Malinke
Kankan and Kurussa Regions

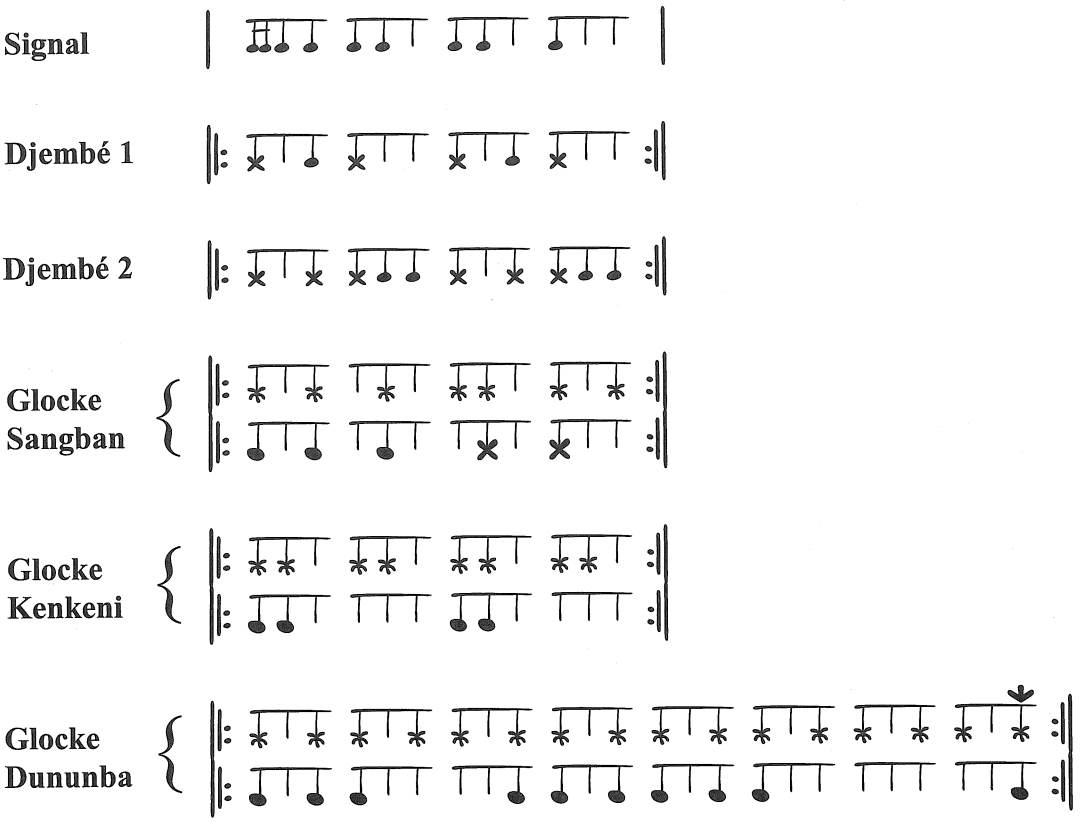
Djaa 2 has the same history and is played for the same reason as Djaa 1.

Djaa 2

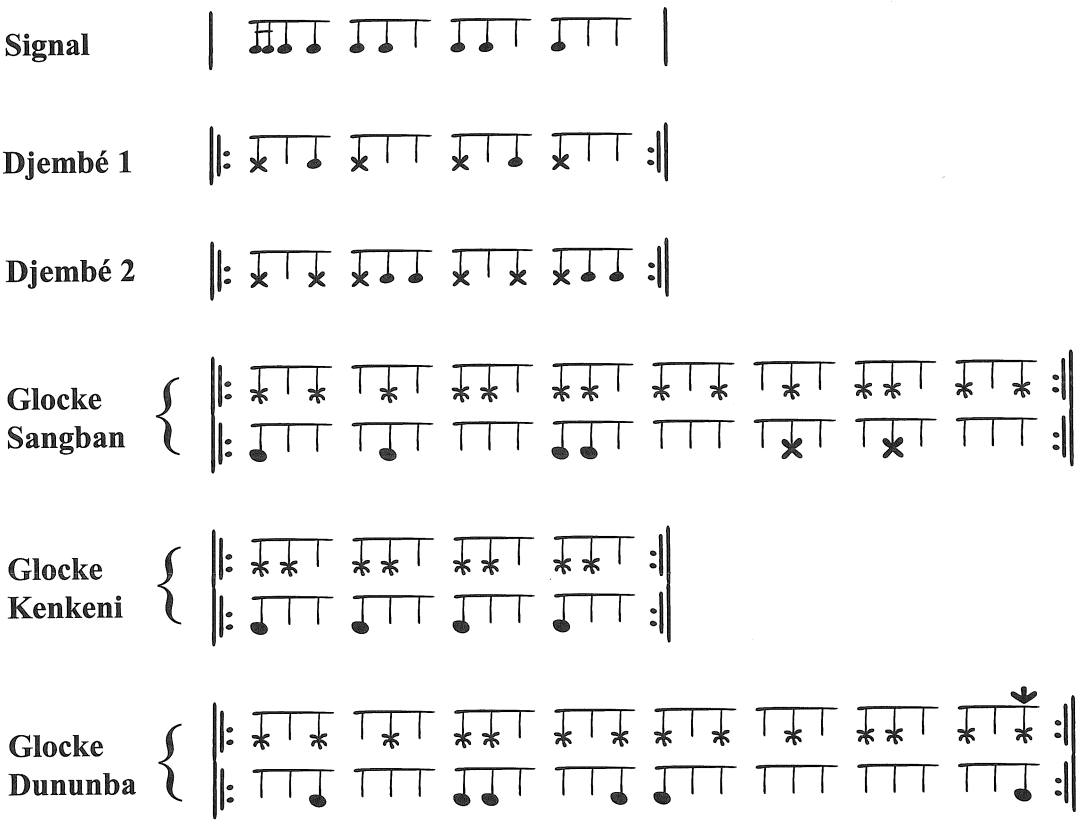
Tradition de l'ethnie Malinké
Régions de Kankan et de Kurussa

Djaa 2 a le même sens et le même usage que Djaa 1.

Djaa 1


Signal
Djembé 1
Djembé 2
Glocke
Sangban
Glocke
Kenkeni
Glocke
Dununba

Djaa 2


Signal
Djembé 1
Djembé 2
Glocke
Sangban
Glocke
Kenkeni
Glocke
Dununba

Rhythmen zum Fischfang

Dallah

trad.Ethnie Malinké, Nordostguinea

Das Wort Dallah bedeutet „geheiligter Weiher" und bezeichnet gleichzeitig einen Rhythmus.

Es darf nur einmal im Jahr gefischt werden. Wenn die Leute aus dem Dorf zum See kommen, wird ein großes Fest gemacht, sie singen und tanzen dort vor dem Fischen. Dann gibt der Dorfchef den See zum Fischen frei. Der Rhythmus Dallah bedeutet, daß alle – Männer, Frauen und Kinder – fischen dürfen. Das wird heute noch genauso wie vor langer Zeit gemacht.

Rhythms for Fishing

Dallah

Traditional Ethnic Group: Malinke Northeast Guinea

The term dallah refers to a sacred "pond" and, at the same time, indicates a rhythm.

People have the right to fish there only once each year. On that day, they have a big celebration, where they sing and dance before they go out fishing. The chief of the village gives permission to cross the pond. The rhythm Dallah signifies that everyone – men, women and young people – has the right to go fishing. It has always been like that and still is the same today.

Les rythmes pour la pêche

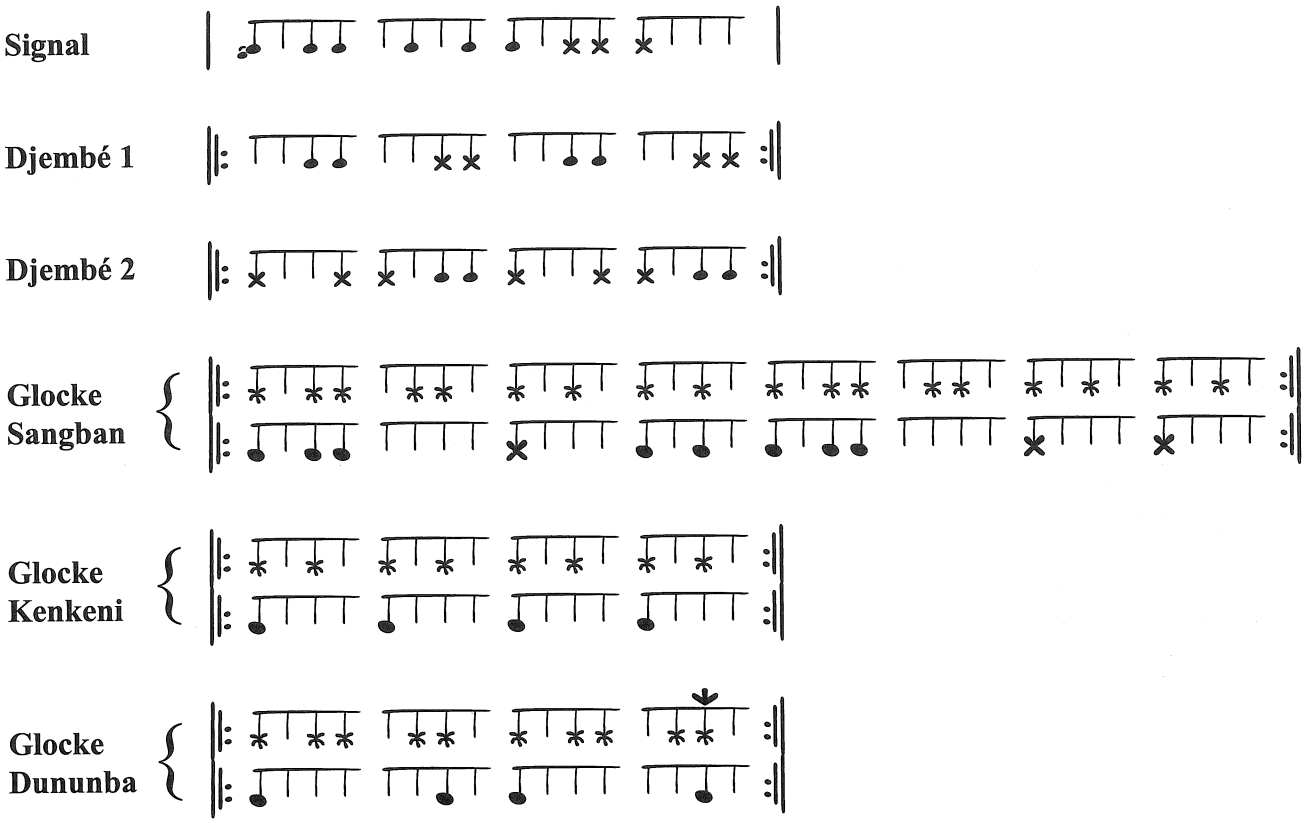
Dallah

Tradition de l'ethnie Malinké Nord-Est de la Guinée

Le mot dallah désigne une mare sacrée, mais c'est également le nom d'un rythme.

On n'a le droit d'y pêcher qu'une seule fois dans l'année. Ce jour-là, on organise une grande fête, on chante et on danse avant de partir à la pêche. Ensuite seulement, le chef du village donne l'autorisation de partir vers la mare. Le rythme Dallah signifie que tous, hommes, femmes et adolescents, ont le droit d'aller pêcher, et c'est encore ainsi de nos jours.

Dallah


Signal
Djembé 1
Djembé 2
Glocke
Sangban
Glocke
Kenkeni
Glocke
Dununba

Kuku

trad. Ethnie Manian,
Waldguinea und Elfenbeinküste

Kuku ist heute ein populärer Rhythmus, der für alle Feste, z.B. auch für Vollmondfeste gespielt wird. Kuku ist ein Frauentanz, den diese im Kreis tanzen. In Beyla wird der Rhythmus sehr schnell, in Odjene dagegen langsam gespielt.

Ursprünglich wurde Kuku gespielt, wenn die Frauen vom Fischen zurückkamen, dann tanzten sie Kuku mit den Geräten des Fischfangs (le filet).

Obgleich dieses Gebiet nicht zum Malinkégebiet gehört, wird es doch schon seit Jahrhunderten von vielen Malinké bewohnt. Die Sprachen sind sich ähnlich, die Menschen verstehen einander. Ursprünglich gehörten keine Baßtrommelstimmen zu diesem Rhythmus, es wurde nur auf der Djembé gespielt, wobei eine der drei meistens sehr tief gestimmt war.

Die erste und zweite Djembébegleitung ist traditionell, dritte und vierte Djembébegleitungen sind von Mamady.

Kuku

Traditinal Ethnic Group: Manian
Forest Guinea and Ivory Coast

Today, Kuku is a popular rhythm played at all kinds of festivals, including full moon celebrations. Kuku is a women's dance performed in a circle. In Beyla, the rhythm is played very fast; however, in Odjene, it is rather slow.

Originally, Kuku was played when the women came back from fishing. They would take their fishing tools (e.g., the net) and dance.

Even though this region is not part of their territory, it has been inhabited by Malinke for centuries. The languages are sufficiently similar that the people understand each other. Initially, dunun were not part of this rhythm. which was only played on djembés, and one of the three was always tuned low.

The first and second djembé accompaniments are traditional, the third and fourth djembé accompaniments were composed by Mamady.

Kuku

Tradition de l'ethnie Manian
Guinée Forestière et Côte d'Ivoire

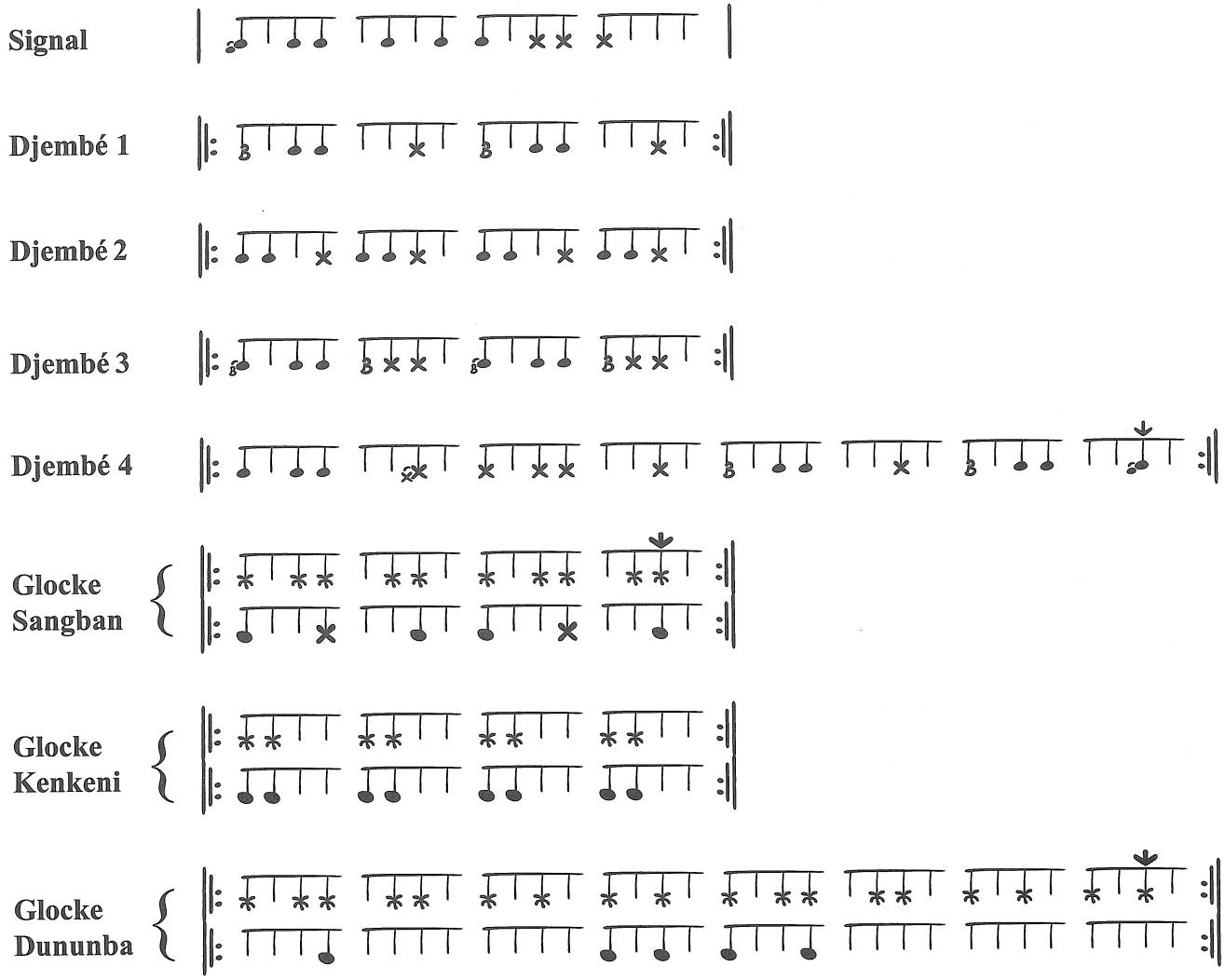
Kuku est de nos jours un rythme populaire qui est joué dans toutes les fêtes, comme par exemple pour les fêtes de la pleine lune. Kuku est une danse pour les femmes que celles-ci dansent en rond. A Beyla, le rythme est très rapide, à Odjene, par contre, il est lent.

A l'origine, Kuku était exécuté par les femmes au retour de la pêche. Elles dansaient Kuku avec les ustensiles de pêche, comme les filets.

Bien que la Guinée Forestière ne soit pas un de leurs territoires, elle est habitée par les Malinké depuis des centaines d'années. Les langues sont suffisamment similaires pour que les hommes se comprennent. A l'origine, le dunun n'intervenait pas dans ce rythme, on le jouait uniquement sur des djembé, l'un des trois instruments étant toutefois accordé très bas.

Les premier et deuxième accompagnements du djembé sont traditionnels, les troisième et quatrième accompagnements sont de Mamady.

Kuku


Signal
Djembé 1
Djembé 2
Djembé 3
Djembé 4
Glocke Sangban
Glocke Kenkeni
Glocke Dununba

9. Moderne Rhythmen

Die folgenden fünf Rhythmen sind Rhythmen, die im Ballett entstanden sind. Es sind modifizierte traditionelle Rhythmen: Liberté 1 ist ein veränderter Tiriba, und Liberté 2 ist ein veränderter Djole.

Könö und Kanin sind Kompositionen von Mamady.

9. Modern Rhythms

The following five rhythms originated in the National Ballet. They are modified traditional rhythms: Liberté 1 is a transformed Tiriba; Liberté 2 a changed Djole.

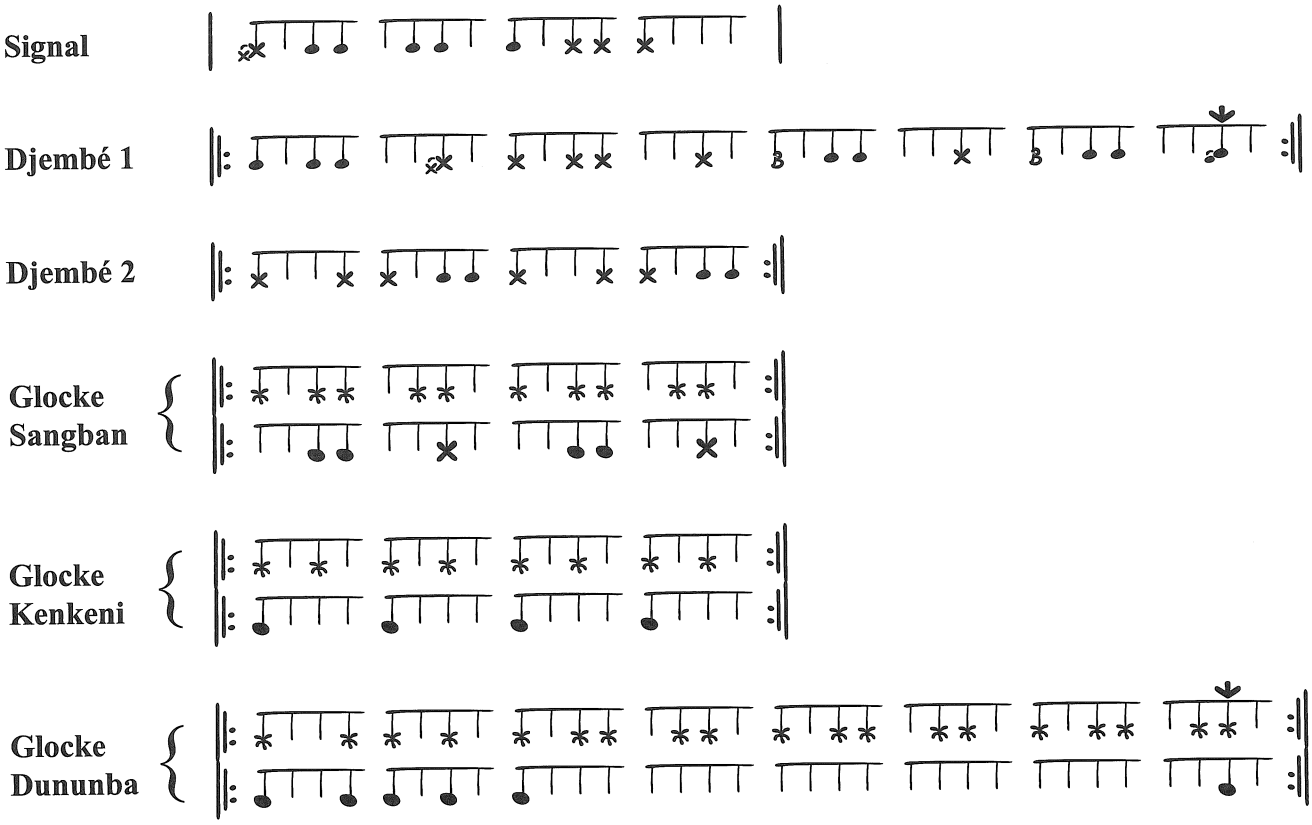
Könö and Kanin are compositions by Mamady.

9. Les rythmes modernes

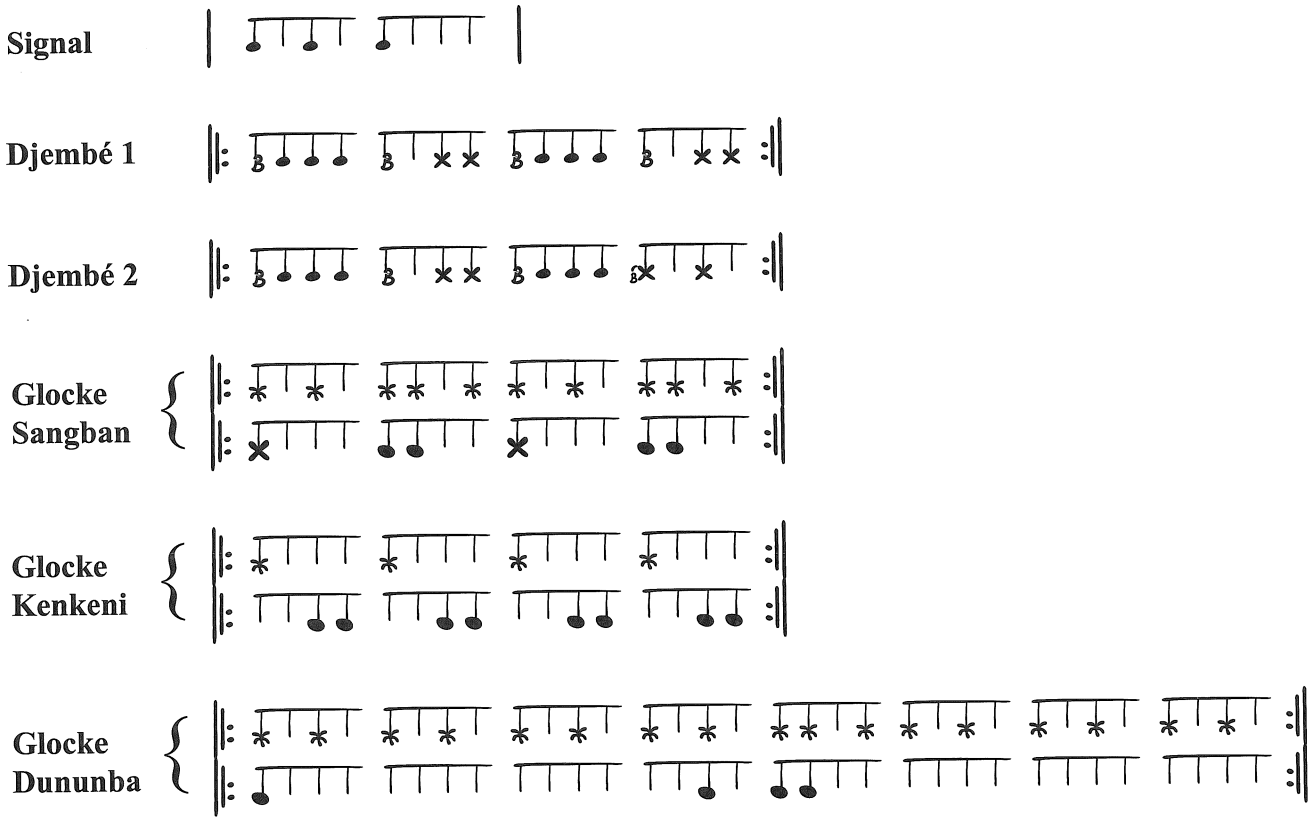
Les cinq rythmes suivants ont été créés pour des Ballets. Ce sont des rythmes traditionnels modifiés : Liberté 1 est un Tiriba modifié, et Liberté 2 un Djole modifié.

Könö et Kanin sont des compositions de Mamady.

Kanin


Signal
Djembé 1
Djembé 2
Glocke
Sangban
Glocke
Kenkeni
Glocke
Dununba

Könö


Signal
Djembé 1
Djembé 2
Glocke
Sangban
Glocke
Kenkeni
Glocke
Dununba

Kele m' Se

Das ist ein Rhythmus für die Unabhängigkeit Guineas 1958. Es gab 2 Parteien vor der Wahl. Während der Kampagne wurde dieser Rhythmus für die PDG (Demokratische Partei Guineas) gespielt. Nach der Wahl geriet der Rhythmus ganz schnell in Vergessenheit.

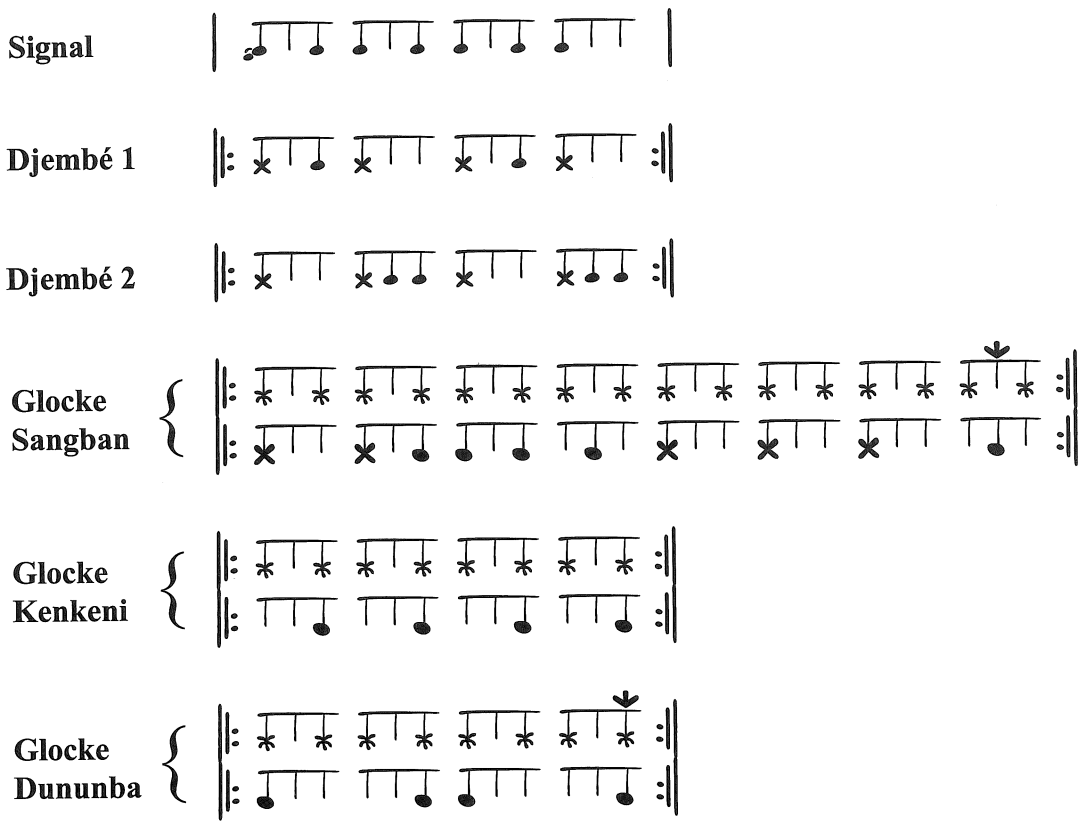
Kele m´Se

This rhythm was created for the independence of Guinea in 1958. Before the election, there were two parties. During the campaign, this rhythm was played for the PDG (Democratic Party of Guinea). After the election, the rhythm fell into oblivion very quickly.

Kele m'Se

Ce rythme fut créé en 1958, pour l'Indépendance de la Guinée. Il y avait deux partis avant les élections. Ce rythme a été joué par le PDG (Parti Démocratique de la Guinée) pendant la campagne électorale, puis il a très vite sombré dans l'oubli après les élections.

Kele m´Se


Signal
Djembé 1
Djembé 2
Glocke
Sangban
Glocke
Kenkeni
Glocke
Dununba

Über den Djembéunterricht in Afrika und im Westen

In der jahrelangen Zusammenarbeit mit Mamady hat sich mir und vielen anderen, in deren Leben das Studium der Malinkérhythmen einen großen Raum einnimmt, erst allmählich die Dimension, die Chance und der Reichtum dieser Begegnung eröffnet.

Aus Mamady's Biographie wird deutlich, daß wir hier einem afrikanischen Künstler begegnen, dessen Wurzeln voll und ganz im traditionellen Leben und der Ausbildung auf dem Dorf liegen, und dessen 20-jährige weltumspannende Tätigkeit mit dem Djoliba Nationalballett die Zeit der Unabhängigkeit Afrikas und des politischen Aufbruchs widerspiegelt. Durch seinen Umzug nach Brüssel und der intensiven Auseinandersetzung mit unzähligen Workshopteilnehmern in Europa, Amerika und Japan lernt er, wie er sagt, seine eigenen Rhythmen völlig neu kennen. Er spürt, daß das rhythmische Lernen auf dem Hintergrund der westlichen Kultur grundverschieden ist zu seiner eigenen musikalischen Sozialisation.

Seine Offenheit und sein Interesse für unsere, und unsere Offenheit und Faszination für seine Kultur ermöglichen einen Dialog, der uns völlig frei und unbelastet von irgendwelchen Resentiments aus der Vergangenheit unserer Völker aneinander und voneinander lernen läßt. Dies empfinden ich und viele andere immer wieder als großes Geschenk.

Mamady erzählt:

Das Lehren und Lernen der Djembé läuft bei uns in Afrika ganz anders ab als hier im Westen. Wenn ein Kind im Dorf eine Begabung oder ein besonderes Interesse für die Djembé zeigt, gehen die Eltern mit ihm zu einem Meister. Während der Ausbildungszeit nimmt dieser das Kind zu allen Festen und Anläßen, bei denen er spielt, mit.

Man würde nie vorher jemandem zeigen, wie man spielt. Die Unterscheidung der Technik, der Sounds und der Handstellung wird nicht erklärt. Die Schüler lernen nur vom Hören, und sind selbst ausschließlich darauf angewiesen, gut zuzuhören und zu beobachten. Viele Jahre spielen die Schüler nur die Begleitstimmen, sie bekommen keine musikalischen Erklärungen oder eine pri-

About Djembé Lessons in Africa and in the West

In my long-term collaboration with Mamady, I, along with others who consider the study of Malinke rhythms to be very important, have slowly realized the good luck, magnitude and richness of this encounter.

Mamady's biography clearly shows us that, in him, we encounter an African musician whose roots lie entirely in the traditional way of life, with training in the village, and whose worldwide activities with the Djoliba National Ballet over twenty years reflect the advent of Africa's independence and its political awakening. Through his move to Brussels and the intense encounter with countless workshop participants in Europe, the United States and Japan, he "comes to know his own rhythms totally anew," as he puts it. He is confronted with the fundamental difference between his own musical socialization and that of those with a background in Western cultures. His openness and interest in our culture, and our openness and fascination with his, make a dialogue possible, which in turn allows us to freely learn with and from each other, unburdened by any kind of resentments from the past of our respective nations. Again, I and many others regard this as a great gift.

Mamady says:

In Africa, the teaching and learning of the djembé is totally different from the way it is done in the West. When a child in the village demonstrates a talent for, or special interest in, the djembé, the parents take him to a master. During the training period, the master takes the child along to all the festivities and occasions where he plays.

Before, one would never show someone how he played. The difference of the technique, the sounds and the position of the hands is not explained. The students learn exclusively by listening and their learning depends entirely on their good listening and observing skills. For many years, the students only play the accompanying voices; they do not receive musical explanations or private tutoring. Through their presence and observation during the festivals, they learn exactly the connections and interplay of songs, dance and rhythm.

Les cours de djembé en Afrique et en Europe

Au fil des longues années de travail avec Mamady, je me suis lentement rendu compte, de même que de nombreuses autres personnes qui accordaient une grande importance à l'étude des rythmes malinké, de la chance, de la dimension et de la richesse d'une telle rencontre.

En lisant la biographie de Mamady, on voit clairement que l'on a affaire à un artiste dont les racines plongent au plus profond de la vie traditionnelle, à un artiste qui a fait son apprentissage au village et dont l'activité avec le Ballet National Djoliba, qui l'a mené pendant vingt ans aux quatre coins du monde, reflète l'avènement de l'indépendance de l'Afrique et son éveil politique. Mamady reconnaît s'être remémoré ses propres rythmes à Bruxelles et au contact des nombreux élèves qui fréquentent ses stages en Europe, aux Etats-Unis et au Japon. Il est confronté à la différence fondamentale qui existe entre sa propre initiation sociale à la musique et l'apprentissage du rythme sur fond de culture occidentale.

Son ouverture d'esprit et son intérêt pour notre culture, ainsi que notre ouverture d'esprit et notre fascination pour sa culture, ont jeté les bases d'un dialogue qui nous a permis de faire connaissance les uns avec les autres, et les uns par les autres, sans jamais éprouver le poids d'un quelconque ressentiment émergeant des passés de nos peuples respectifs. Cela demeure pour moi, et pour beaucoup d'autres aussi, un énorme cadeau.

Mamady raconte :

L'apprentissage et l'enseignement du djembé en Afrique n'ont rien à voir avec la manière dont on les pratique ici. Chez nous, quand on décèle un don chez un enfant du village, ou quand cet enfant montre un intérêt particulier pour le djembé, ses parents vont avec lui voir un maître. Celui-ci emmène alors l'enfant avec lui dans toutes les fêtes et manifestations où il joue.

Jamais il ne montrerait avant à quelqu'un comment il joue. On n'apprend pas à reconnaître les techniques, les tonalités et les positions des mains. Les élèves apprennent uniquement en écoutant, et leur seule possibilité d'apprendre consiste à bien

vate Anleitung. Durch das Dabeisein und Beobachten auf den Festen lernen sie die Zusammenhänge und das Zusammenspiel von Gesängen, Tanz und Rhythmus genau kennen.

In Afrika saugt man die Rhythmen sozusagen mit der Muttermilch ein. Aber einzelne Stimmen selber zu spielen, ist eine andere Sache, man muß es einfach schnell „aufschnappen". Mit der Zeit wächst man in die Sache hinein und wenn der Meister zufrieden ist, darf man irgendwann das erste Solo spielen. Der Schüler lernt genau, wann und wofür ein Rhythmus gespielt werden darf und wann nicht.

Auf dem Dorf gibt es keine Djembéschule oder Workshops. Es ist nicht zu vergleichen mit dem hiesigen, akademischen Umgang mit Musik. Wir schreiben keine Noten auf, sondern überliefern die Rhythmen mündlich.

Übrigens war früher und bis vor einigen Jahren das Djembéspielen bei uns eigentlich kein Beruf. Ein Dorftrommler konnte, wenn er viel Erfahrung hatte, zwar ein Meister werden, aber er verdiente sein Geld immer mit einem anderen Beruf.

Während die Griots ein hohes Ansehen hatten und respektiert wurden, war das bei einem Djembéfola nicht der Fall. Er hatte kein soziales Ansehen und oft durfte ein Mädchen einen Percussionisten nicht heiraten, weil die Familie dagegen war. Das habe ich selber einmal erlebt!

Heute genießt ein Djembéfola viel mehr Respekt, es ist als Beruf anerkannt und auch die Percussionisten im Ballett stehen heute in hohem Ansehen.

Ich habe die Mentalität der Europäer, Amerikaner und Japaner kennengelernt, und gemerkt, daß ich mir für das Unterrichten etwas anderes einfallen lassen muß.

In Los Angeles gab ich 1971 meinen allerersten Unterricht, und die Leute haben mich nicht verstanden. Sie fragten, wo ist der Beat, wo ist die Eins? Ich habe darüber nachgedacht - im Westen tanzt niemand auf der Straße und lernt einfach so die Musik kennen. Hier ist man fast immer in geschlossenen Räumen und die europäische Art an Musik heranzugehen ist viel ernsthafter und analytischer. Dieser Haltung wollte ich entgegenkommen, aber mit meiner afrikanischen Art! ...Wie auch immer, jetzt funktioniert es!

In Africa, children "suckle the music with their mother's milk," so to speak. But to play individual voices oneself is a totally different affair; one has to just simply "snap it up." Over time, one becomes more and more acquainted with the technique, and when the master is satisfied, there comes a moment when one is given permission to play one's first solo. The student learns precisely when and for what occasion a rhythm can be played, and when it cannot.

In the village, there are no djembé schools or workshops. One cannot compare it to the Western academic approach to music. We do not write notes but pass the rhythms on orally.

In the past, until a few years ago, playing the djembé was not considered a profession. Even though a village drummer could become a master if he had a lot of experience, he always earned his livelihood with another job.

While the griots stood in high regard and were much respected, that was not the case with a djembéfola. He had no special social recognition, and often a girl was not allowed to marry a percussionist because her family was against it. I myself have experienced this once!

Today, a djembéfola is much more respected, he is acknowledged as a professional, and even the percussionists in the ballet are highly esteemed.

Confronted with the mentality of the Europeans, Americans and Japanese, I realized that with them I had to devise some different ways of teaching.

In Los Angeles in 1971, I taught for the very first time, and the people did not understand me. They asked, "Where is the beat, where is the One?" I thought about that.

In the West, nobody dances in the street and learns about music in this simple way. Here, one is almost always in closed quarters, and the European approach to music is far more serious and analytical. I wanted to accommodate this attitude but with my African ways!... However, now it works!

To somebody who has never played djembé, one first has to explain its origins, the cultural background from which it comes, and why it is played. So I have developed a program that explains the three basic sounds: bass, tone and slap. After the students understand the technique, we proceed to the rhythms, and I tell them their names.

écouter et à bien observer. Pendant de nombreuses années, l'élève ne joue que les accompagnements, on ne lui donne aucune explication musicale, aucune instruction particulière. C'est en participant aux fêtes, et en ouvrant ses yeux et ses oreilles, qu'il apprend à très bien connaître les relations entre les chants, la danse et le rythme.

En Afrique, on apprend pour ainsi dire le rythme au sein de sa mère. Mais jouer des voix soi-même est une toute autre histoire, on doit «les saisir au passage». Avec le temps, on finit par rentrer dans la technique, et, quand le maître est satisfait, on peut enfin jouer son premier solo. L'élève apprend exactement quand et à quelle occasion un rythme peut et ne doit pas être joué.

Il n'y a dans les villages ni écoles de djembé ni stages. Ce n'est en rien comparable avec la relation académique que l'on entretient ici avec la musique. Nous n'écrivons pas de partitions, nous transmettons nos rythmes oralement.

Autrefois, et il y a encore quelques années seulement, jouer du djembé n'était pas une profession chez nous. Le batteur du village pouvait, quand il avait acquis suffisamment d'expérience, devenir maître, mais il gagnait sa vie avec un autre métier.

Le griot jouissait d'une bonne image et était respecté, pas le djembéfola. Il n'était absolument pas reconnu socialement, et, bien souvent, une jeune fille n'avait pas le droit de se marier avec lui parce que la famille n'était pas d'accord. J'en ai fait moi-même l'expérience !

Un djembéfola jouit maintenant de beaucoup plus de respect et son métier est reconnu. Les percussionnistes de ballet, eux aussi, sont maintenant bien considérés.

Confronté aux mentalités européenne, américaine et japonaise, j'ai remarqué que je devais chaque fois mettre au point une nouvelle méthode d'enseignement.

Lorsque j'ai donné mon tout premier cours, c'était en 1971 à Los Angeles, les gens ne m'ont pas compris. Ils se demandaient où était le «temps», où était le «premier temps». Cela m'a amené à réfléchir. En Occident, personne ne danse dans la rue, personne n'entre spontanément comme ça au contact de la musique. Ici, on est presque toujours dans des pièces closes, et l'approche européenne de la musique est plus grave, plus analytique. Je voulais aller à la

Jemandem, der noch nie Djembé gespielt hat, muß man erst erklären, woher die Djembé kommt, vor welchem kulturellen Hintergrund sie steht bzw. warum man spielt. Dann habe ich ein Programm entwickelt, das die drei Grundsounds erklärt: Baß, Tone und Slap. Nach der Klärung der Technik gehen wir zu den Rhythmen über und ich nenne zuerst deren Namen. Traditionell spielen wir die Rhythmen nicht einfach so drauf los, bei uns wird getanzt, gesungen, und die Djembé muß ihren Platz darin kennen.

Ich unterrichte keine Rhythmen, ohne vorher die Geschichte erzählt zu haben. Der Unterschied ist, daß die Afrikaner schon von klein auf die Bedeutung der Rhythmen kennen, also z.B. wissen, was zu einer Hochzeit oder zur Ernte gespielt wird. Die Europäer wissen das alles nicht. Auch nicht die Afrikaner, die heute in der Stadt aufwachsen.

Beim Unterrichten habe ich entdeckt, daß es „einfache" und „schwierige" Rhythmen gibt! Durch die vielen verschiedenen rhythmischen Probleme, die ich in den Workshops gesehen habe, bin ich dazu übergegangen, die einzelnen Pattern in kleinere Abschnitte aufzuteilen, um sie dann später zum ganzen Pattern, z.B. einer Djembébegleitung zusammenzusetzen. Das hat sehr geholfen.

Im Laufe des regelmäßigen Unterrichtes habe ich mein Konzept immer wieder erneuert bzw. verfeinert. Für die Fortgeschrittenen habe ich irgendwann die „solos originaux" konzipiert, mit denen die Schüler viele technische und rhythmische Feinheiten lernen können.

Traditionally, we do not just play the rhythms, we dance and sing, and the djembé has to know its place in the middle of everything.

I do not teach rhythms without first talking about their history. The difference is that Africans know the meaning of these rhythms from the time they are little children. They grow up with them and they know, for instance, what is played at a wedding or a harvest celebration. Europeans do not know any of this, nor do modern Africans who grow up in the big cities.

While teaching, I discovered that there are "simple" and "difficult" rhythms! Because of the many different rhythmical problems that I have observed in the workshops, I decided to separate the individual patterns into smaller sections, then put them back together later into a whole pattern, for example, as a djembé accompaniment. That has helped a lot.

Thanks to the frequency of my courses, I have been able to repeat and refine my concept. At some point, I formulated so called "solos originaux" (original solos) for advanced students, which allow them to learn much technical and rhythmic finesse.

rencontre de cette approche, mais à ma manière africaine ! ... Quoi qu'il en soit, ça marche maintenant !

A quelqu'un qui n'a encore jamais joué du djembé, on doit tout d'abord expliquer l'origine du djembé, dire de quel cadre culturel il est issu, et pourquoi on en joue. J'ai ensuite mis au point un programme dans lequel j'explique les trois tonalités de base : basse, tonique et claqué. Une fois que nous en avons vu la technique, nous passons aux rythmes dont je donne tout d'abord les noms. Chez nous, on ne se met pas à jouer du djembé comme ça, on chante, on danse, et le djembé doit trouver sa place au milieu de tout ça.

Je n'enseigne aucun rythme sans en avoir auparavant raconté l'histoire. La différence vient du fait que les Africains connaissent dès leur plus jeune âge la signification des rythmes, ils savent ce qu'on joue pour un mariage ou pour la récolte. Tout cela, les Européens l'ignorent. Les Africains qui grandissent en ville ne le savent pas davantage.

En donnant mes cours, je me suis aperçu qu'il y avait des rythmes «faciles» et des rythmes «difficiles» ! Les différents problèmes que j'ai rencontrés avec les rythmes m'ont alors incité à décomposer chaque morceau en petites parties, puis à rassembler ces parties pour recomposer le morceau, un accompagnement de djembé, par exemple.

Grâce à la fréquence régulière de mes cours, j'ai pu renouveler sans cesse mon concept et l'affiner. Puis j'ai mis au point des «solos originaux» pour les élèves avancés, solos par lesquels ces élèves ont pris connaissance d'un grand nombre de finesses rythmiques et techniques.

Mamadys Ratschläge zum Lehren und Lernen

Zum Schluß möchte ich allen, die die Djembé lernen wollen oder selber unterrichten, ein paar Ratschläge geben.

Ich bin ein Bewahrer der Tradition und sehe es als meine Aufgabe an, mich all denen zur Verfügung zu stellen, die sich darüber informieren wollen. Mein Streben richtet sich danach, diese Tradition in einem guten Zustand zu halten.

Zur Zeit gibt es wenige Lehrer, die diese traditionellen Informationen geben können. Aber es gibt viele, die auf der Djembé irgendwie herumtrommeln und danach behaupten, ein Djembéfola zu sein, sie produzieren aber lediglich Lärm. Sie sind es, die die Djembé und unsere Kultur und Tradition sabotieren.

Um ein Meister der Djembé zu sein, kann man nicht erst 25 oder 30 Jahre alt sein. Außerdem reicht es nicht aus, in Europa ein Meister zu sein, sondern zuerst muß man in Afrika als solcher anerkannt werden. Es ist nicht der Mund, der behaupten darf, „ich bin ein Meister", sondern die Arbeit die einer leistet, legt Rechenschaft darüber ab. Man kann es auch nicht selbst von sich sagen, sondern es sind die anderen, die diesen Titel verleihen. Um in Afrika als Meister bestehen zu können, muß man wirklich wissen was man tut.

In Afrika wurde die Musik bisher von Generation zu Generation überliefert. So war das auch mit der Malinké-tradition. Aber wenn man heute nicht aufpaßt, wird sich das verlieren.

Deshalb ist es mir sehr wichtig, daß vieles hier in diesem Buch aufgeschrieben wurde, denn die Menschen sterben, aber was geschrieben ist, bleibt.

Wer also die Djembé lernen will, soll sich einen guten Lehrer suchen, und diesem Lehrer auch Fragen stellen und kritisch sein.

Es gibt drei Fragen, bei denen sich ein Lehrer nicht am Kopf kratzen und die Antwort lange überlegen darf: Wie heißt der Rhythmus, von welcher Ethnie wird dieser Rhythmus gespielt, und bei welcher Gelegenheit?

Es gibt ja auch kein europäisches Instrument, das man spielt, ohne einen Lehrer zu nehmen, wenn man richtig spielen lernen will. Dazu muß man gar nicht nach Afrika fahren, denn es gibt

Mamady´s Advice for Learning and Teaching

Finally, I would like to give a few tips to all who want to learn or teach djembé.

I am a keeper of the tradition and see it as my responsibility to be available for everybody who wants to know about it. My goal is to keep this tradition in good condition.

Presently, there are only few teachers who have this traditional information. But there are many who play anything on the djembé and then claim to be a djembéfola, when in truth they only produce noise. It is they who sabotage the djembé, our tradition and culture.

In order to be a master of the djembé, one must be older than twenty-five or thirty. Besides, it does not suffice to be a master in Europe, but one must be accepted as one in Africa first. It is not the mouth that may proclaim, "I am a master;" it is only justified by the work a person does. Moreover, one cannot say this about oneself; only others can award one this title. To be able to endure as a master in Africa, one really has to know what one is doing.

Until now, the music in Africa has been passed on orally from generation to generation, and the Malinke tradition was no different. But if we are not careful today, tomorrow this tradition will fall into oblivion.

Therefore, it is very important to me that many details and aspects of our rhythms are written in this book. People die, but what is written remains.

So, whoever wants to learn djembé must find a good teacher, ask this teacher questions, and be critical in this regard.

There are three questions that should not make a teacher scratch his head and think long about his answers: What is the name of this rhythm? Which ethnic group plays it? And for what occasion?

There are no European instruments that one can play properly without first finding a teacher. And, it is not necessary to travel to Africa in order to learn djembé, since there are some very good teachers here in Europe and in the United States.

A good teacher is true to himself, and, of course, to his students, too. He must speak the truth, even if he will not be loved because of that.

Conseils pour l'enseignement et l'apprentissage du djembé

Pour conclure, j'aimerais donner quelques conseils à tous ceux qui souhaiteraient apprendre ou enseigner le djembé.

En tant que l'un des gardiens de la tradition, j'estime qu'il est de mon devoir d'être à la disposition de tous ceux qui souhaitent en savoir davantage à son sujet.

Mon but est de maintenir cette tradition de façon satisfaisante. Il n'existe actuellement que peu de professeurs qui détiennent ces informations. Mais il y en a beaucoup qui tapent n'importe comment sur leur djembé et se prétendent djembéfola. Ils ne font en fait que du bruit. Ce sont ceux-là qui sabotent notre tradition et notre culture.

A vingt-cinq ou trente ans, on est trop jeune pour être un maître du djembé. Et en outre, il ne suffit pas d'être maître en Europe, on doit tout d'abord être reconnu en tant que tel en Afrique. Ce n'est pas la bouche qui dit «je suis un maître», mais le travail que l'on fait qui en décide. On ne peut de toute façon pas le dire de soi-même, ce sont les autres qui vous décernent ce titre. Pour réussir en tant que maître en Afrique, on doit réellement savoir ce que l'on fait.

En Afrique, la musique était jusqu'à maintenant transmise de génération en génération. Et il en était exactement de même avec la tradition des Malinké. Si l'on ne prend pas garde aujourd'hui, elle sombrera demain dans l'oubli.

C'est pourquoi il me tient tant à cœur qu'un maximum de choses soient écrites dans ce livre. Les gens meurent, mais leurs écrits subsistent.

Celui qui veut apprendre le djembé doit se trouver un bon maître, il doit lui poser des questions, mais aussi être critique à son égard.

Il y a trois questions auxquelles un maître doit répondre sans se gratter la tête et sans réfléchir pendant trois heures. Comment s'appelle ce rythme ? Par quelle ethnie ce rythme est-il joué ? Et en quelle occasion ?

Il n'y a pas d'instruments de musique européens que l'on joue sans avoir auparavant appris auprès d'un professeur, du moins si on veut en jouer correctement. Pour apprendre le djembé, il n'est pas nécessaire d'aller

auch hier gute Lehrer, in Europa und den USA.

Ein guter Lehrer ist sich selbst gegenüber ehrlich, und natürlich auch gegenüber seinen Schülern. Er muß die Wahrheit sagen, auch wenn man dafür nicht geliebt wird.

Ob ein Lehrer schwarz oder weiß ist, ist nicht wichtig. Wichtig ist, daß er keine persönlichen Kompositionen als traditionelle Rhythmen ausgibt.

Wer das Buch liest, wird verstehen, daß die Djembé nicht irgendein Instrument ist, sondern ein traditionelles afrikanisches Instrument. Es geht darum, den Wert dieses Instrumentes aufzuzeigen, für unsere und eure Kultur!

It is of no importance if the teacher is black or white. But it is very important that he does not try to present personal compositions as traditional rhythms.

Whoever reads this book will understand that the djembé is not just any instrument, but a traditional African musical instrument. The point is to show the value of this instrument for our culture, and for yours!

en Afrique, il y a de très bons maîtres en Europe et aux Etats-Unis.

Un bon maître est sincère avec lui-même, et bien sûr avec ses élèves aussi. Il doit dire la vérité, même au risque de ne pas être aimé.

Qu'un maître soit noir ou blanc, là n'est pas la question. Ce qui est important, c'est qu'on ne vende pas des compositions personnelles comme des rythmes traditionnels.

Celui qui lit ce livre doit comprendre que le djembé n'est pas un instrument quelconque, mais un instrument de musique africain traditionnel. L'important est de mettre en évidence la valeur de cet instrument, pour notre et pour votre culture !

Musikalische Fachbegriffe

Die folgenden Begriffe werden von uns für dieses Buch zum Teil neu definiert. In der Praxis werden diese Begriffe, wohl auch regional und sprachlich bedingt, oft vermischt oder verwechselt.

Es ist wichtig zu erwähnen, daß diese Begriffe zum Unterrichten entwickelt wurden, und nicht in der traditionellen Spielweise verwendet werden.

1. Rhythmus

Unter Rhythmus verstehen wir hier den Zusammenklang aller Instrumente, also der Dunun, Glocken und Djembébegleitungen. Nehmen wir einzelne Instrumente heraus, so sprechen wir von 1. oder 2. (etc) Djembébe-gleitung, oder von den Dunun-Stimmen. In den meisten Rhythmen haben die Dunun-Stimmen eine eigene Glockenstimme.

Beim Rhythmus Djaa 1 erklingen beispielsweise drei Dunun-Stimmen, die zueinander eine Melodie bilden, drei Glockenstimmen, die zueinander eine Melodie bilden, und zwei Djembébegleitungen, die zueinander eine Melodie bilden. Alle acht Stimmen zusammen ergeben dann den Gesamtklang, bzw. die Gesamtmelodie des Rhythmus Djaa 1.

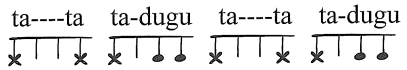
In der Fachliteratur wird das als „Polyrhythmik" bezeichnet. Alle hier notierten Rhythmen sind also „polyrhythmisch".

2. Rhythmische Einheiten (Pattern)

Ein wiederholbarer rhythmischer Ablauf für die Djembé, die Dunun oder Glokken wird als Pattern bezeichnet.

Durch die unterschiedlichen Tonhöhen der Schläge bekommt das einzelne Pattern ebenfalls seine charakteristische Melodie.

Diese Melodien lassen sich sprechen. z.B.



Alle Djembébegleitungen, Dunun-Stimmen und Glocken der Malinkérhythmen ergeben ein in sich wiederholbares Pattern. In der Notation ist es jeweils das, was zwischen den Wiederholungszeichen steht.

Technical Musical Terms

The following terms are partly redefined for this book. In practice, these terms are often confused, probably because of regional or linguistic differences.

It is important to mention that these terms were developed to facilitate teaching, and are not used in the traditional way of playing.

1. Rhythm

Rhythm here means the full complement of all the instruments, playing together: the dunun; bells; and djembé accompaniment. If one considers the instruments separately, one speaks of the first and second djembé accompaniments, or of the dunun voices. In most rhythms, the dunun voices have their own bell pattern.

For example, the rhythm Djaa 1 has three dunun voices, which together form a melody; three bell voices, which form a melody; and two djembé accompaniments, which together form a melody. All eight voices together produce the collective sound that comprises the melody of the rhythm Djaa 1.

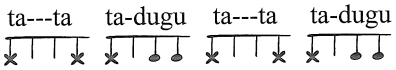
In specialized literature, this is called "polyrhythmics." So all the rhythms in this book are "polyrhythmic."

2. Rhythmic Formula (Pattern)

A repeatable rhythmic process for the djembé, the dunun, or bells is called a pattern.

The different tonalities of the hits give the pattern its characteristic melody.

These melodies can be spoken, for example:



All djembé accompaniments, dunun voices and bells of Malinke rhythms combine to make a repetitive pattern. In the notation, it is that which appears between the repetition marks.

3. Pulsation

The term "pulsation" describes the smaller time unit underlying the pattern. Through this notation, one can simultaneously read (for most djembé accompaniments, exceptions are possible) the continual, alternating

Termes musicaux

Les termes utilisés ici ont été en partie redéfinis par nos soins pour les besoins du livre. Dans la pratique, il y a couramment amalgame et confusion entre ces termes, souvent en fonction des régions et des langues.

Il est à noter que tout ce vocabulaire s'est élaboré pour permettre l'enseignement et n'a pas de raison d'être dans la tradition vivante de cette musique.

1. Rythme

On comprend ici, sous le terme de rythme, le jeu de l'ensemble de tous les instruments, c'est-à-dire des dunun, cloches et djembé d'accompagnement. Si l'on considère les instruments séparément, on parle alors des 1er et 2ème (etc.) djembé d'accompagnement, ou des voix de basse. Dans la plupart des rythmes, les voix de basse ont un jeu de cloches qui leur est propre.

Dans le rythme Djaa 1, trois voix de basse forment ensemble une mélodie, trois voix de cloche forment ensemble une mélodie, et deux djembé d'accompagnement forment ensemble une mélodie. Ces huit voix forment alors le «son» d'ensemble, ou mélodie d'ensemble, du rythme Djaa 1.

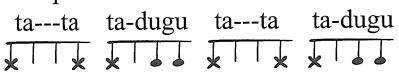
Le vocabulaire spécialisé parle alors de «polyrythmie». Tous les rythmes étudiés ici sont «polyrythmiques».

2. La cellule ou formule rythmique, (en anglais : pattern)

La cellule rythmique est un développement rythmique pour le djembé, les dunun ou les cloches.

Les différentes sonorités des frappes confèrent à chaque cellule rythmique sa mélodie caractéristique.

Ces mélodies peuvent être parlées, par exemple :

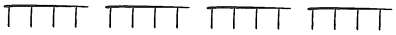


Dans les rythmes malinké chaque accompagnement de djembé, ainsi que chaque voix des dunun et des cloches déterminent une cellule rythmique répétitive. Dans la notation, celle-ci se trouve entre les signes de reprise.

3. Pulsation

Mit Pulsation bezeichnen wir die kleinere, dem Pattern zugrundeliegende Zeiteinheit. In dieser Notenschrift läßt sich damit (für die meisten Djembébegleitungen, Ausnahmen sind möglich) gleichzeitig die durchlaufende Bewegung der Hände („Hand to Hand" - Spieltechnik) auf dem Fell ablesen.

Diese Pulsation gruppiert sich für die hier gezeigten Rhythmen entweder „binär" oder „ternär". Binär bedeutet, daß sich das Pattern entweder nach 4, 8, 12, 16, 32, 64, etc. Pulsen wiederholt.



Ternäre Pattern wiederholen sich nach 3, 6, 9, 12, 18, 24, etc Pulsen:

4. Der Beat (Zählzeit)

Der Beat liegt jeweils auf dem 1. Puls der Gruppierung, Off - Beats sind alle Schläge, die nicht auf dem Beat liegen. Beispiele:

Der Bass ist auf dem Beat, die Slaps im Off - Beat.

Der Slap ist auf dem Beat, die Tones im Off - Beat.

Bei den Malinkérhythmen wird der Beat häufig „ausgelassen", d.h. auf dem Beat befindet sich kein Schlag.

Beispielsweise befindet sich bei allen Rhythmen der Dununbafamilie die Kenkeni im Off - Beat. Setzen Sangan und Dununba auftaktig ein und verteilen ihre Schläge ebenfalls überwiegend auf. Off - Beats, wie z.B. im Rhythmus Nantalomba, wird die rhythmische Orientierung für uns meistens sehr schwierig. Für unser Rhythmusgefühl ist die Melodie der Basstrommeln ausschlaggebend. Aus der europäischen Musiktradition heraus ist unser Ohr gewöhnt, akzentuierte Schläge auf dem Beat oder als Beat zu hören.

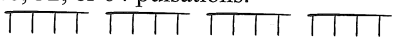
Hier wird deutlich, warum die „klassische europäische" Auffassung von Takt, z.B. 4/4 Takt mit der Betonung von schwerem Taktteil auf Eins und Drei, und leichtem Taktteil auf Zwei und Vier unser Verständnis für die afrikanische Rhythmik beeinträchtigt.

5. Polymetrik

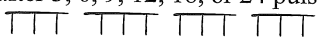
Charakteristisch für Malinkérhythmen ist auch, daß sich einzelne Pattern eines Gesamtrhythmus durch die Verteilung

movement of the hands on the drum skin.

This pulsation arranges itself for the rhythms shown here either as "binary" or "ternary." Binary means that the pattern repeats itself either after 4, 8, 12, 16, 32, or 64 pulsations.



Ternary patterns repeat themselves after 3, 6, 9, 12, 18, or 24 pulsations.



4. The Beat (Time)

The beat always is on the first pulsation of the arrangement; offbeats are all hits that are not on the beat.

Examples:

The bass is on the beat, the slaps on the offbeat.

The slap is on the beat, the tones on the offbeat.

In Malinke rhythms, the beat is often "left out," which means there is no hit on the beat.

For instance, in all rhythms of the Dununba family, the kenkeni plays in the offbeat. In cases where the sangban and dununba start at the same time and where their hits fall predominantly offbeat, as is the case with the rhythm Nantalomba, for most of us, orienting ourselves within the rhythm becomes very difficult. For our sense of rhythm, the melody of the dunun is essential. Based on the European music tradition, our ears are used to hearing accentuated hits on the beat, to recognizing this *as* the beat.

This indicates clearly why the "classical European" approach to 4/4 measures with accentuation on the One and the Three, and offbeats on the Two and the Four, interferes with our comprehension of African music.

5. Polymetric

Furthermore, it is characteristic of Malinke rhythms that individual patterns of an overall rhythm can be grouped differently according to the distribution of the hits.

Examples:

Rhythm Sorsornet: djembé 1 and 2 clearly accentuate the ternary structure, whereas the sangban fits into a binary pattern.

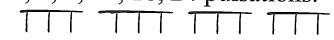
The Kontemuru rhythm, too, is clearly ternary in all voices, except the sangban, which follows a more binary deployment with its beats on the skin.

3. Pulsation

La pulsation est la plus petite unité de temps à la base de la cellule rythmique. Dans cette partition, on peut lire en même temps (pour la plupart des accompagnements de djembé, mais des exceptions sont possibles) le mouvement alternatif des mains sur la peau.

Cette pulsation peut être «binaire» ou «ternaire» selon les rythmes étudiés. Binaire signifie que la cellule rythmique se répète après 4, 8, 16, 32, ou 64 pulsations.

Les rythmes ternaires se répètent après 3, 6, 9, 12, 18, 24 pulsations.



4. Le temps

Le temps se trouve sur chaque première pulsation d'une unité de battements, les contretemps étant tous les battements qui ne sont pas sur le temps.

Exemples :

La basse est sur le temps, les claqués sur les contretemps.

Le claqué est sur le temps, les toniques sur les contretemps.

Dans les rythmes malinké, le temps est souvent «oublié», c'est-à-dire qu'il n'y a pas de battement sur le temps.

Dans tous les rythmes de la famille Dununba, le kenkeni joue sur les contretemps. Dans le cas où le sangban et le dununba attaquent en mesure et que leurs frappes tombent principalement sur des contretemps, comme par exemple dans le rythme Nantalomba, il nous est bien souvent très difficile de nous orienter dans le rythme. Pour notre sensibilité rythmique, la mélodie des dunun est primordiale. De par notre tradition musicale européenne, notre oreille est en effet habituée à entendre les battements accentués sur le temps, voire même à y reconnaître le temps.

On comprend ici clairement pourquoi l'approche «classique européenne» des mesures à 4/4, avec accentuation sur les premier et troisième temps, et contretemps sur les deuxième et quatrième temps, brouille notre compréhension de la musique africaine.

der Schläge unterschiedlich gruppieren lassen.

Beispiele:

Rhythmus Sorsonet: Djembé 1 und 2 betonen deutlich die ternäre Struktur, während die Sangban ihre Schläge in ein binäres Raster einfügt.

Der Rhythmus Kontemuru ist ebenfalls eindeutig ternär in allen Stimmen, bis auf die Sangban, die mit ihren Schlägen auf dem Fell eher einer binären Verteilung folgt.

Beim Rhythmus Kakilambe ist die Dununba mit der typischen Glockenfigur als gleichermaßen ternär und binär hörbar und spielbar.

Dieses rhythmische Phänomen wird in der Fachliteratur als Polymetrik bezeichnet. Das gleichzeitige Erklingen von ternären und binären Pattern innerhalb eines Rhythmus ergibt die charakteristische schwebende Spannung und Dynamik der Malinkérhythmen, bzw. afrikanischer Rhythmen überhaupt.

Im Rahmen der Notation haben wir uns für die Übersichtlichkeit entschieden, und alle Stimmen entweder binär oder ternär gruppiert.

6. „Feeling"

Die Art und Weise, oder das „Feeling", mit dem die Rhythmen ihren besonderen Charakter bzw. ihre Handschrift bekommen, wird mit dieser Notation nicht erfasst. Es müßten unzählige zusätzliche Zeichen eingefügt werden, die die Leserlichkeit der Notenzeilen stark beeinträchtigen würden.

Wahrscheinlich kommen wir hier an die Grenze der Notierbarkeit von afrikanischen Rhythmen überhaupt.

Bei einigen Rhythmen aus dem Wassolon war die Entscheidung der binären oder ternären Gruppierung nicht einfach zu treffen.

Beim Rhythmus Soboninkun erklingt beispielsweise ein binäres Signal, der Rhythmus läßt sich für alle Stimmen ternär gruppieren. Die zugrundeliegende Rhythmik könnte so beschrieben werden:

Gerade die minimalen Abweichungen, das „Verziehen" von der metronomisch exakten Pulsation ergeben ja eigentlich erst das „typisch Afrikanische", eben das afrikanische Spielgefühl. Dies ge-

In the rhythm Kakilambe, one can hear and play the dununba with its typical bell pattern both binary and ternary.

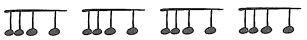
The technical literature calls this rhythmical phenomenon polymetric. The simultaneous sound of ternary and binary patterns in one rhythm results in the characteristically floating tension of the Malinke rhythms and African rhythms in general.

Within the framework of the notation, we settled for lucidity and arranged all voices either binary or ternary.

6. "Feeling"

The feeling, or the manner in which the rhythms get their specific characters or "signatures," is not covered by this notation. Countless additional symbols would have to be included, which would significantly compromise the readability of the notation lines. Here, we probably reach the limit of writing notation for African rhythms in general.

With some of the Wassolon rhythms, it was not easy to decide whether they belong to the binary or ternary group. In the Soboninkun rhythm, for instance, the signal is binary, but all the voices are ternary. One could transcribe the underlying rhythm as follows:



The minimal deviations, the "warping" of the metronomically exact pulsation, actually result in the "typical African" feeling. To be able to hear this accurately requires a lot of experience and the guidance of a good teacher.

7. Signal

(Synonymously used are the terms Call or Break.)

The signal always is an order given to all the musicians, to which they must react simultaneously: "Hello! There is a change coming!" Mamady also calls the signal the "key," which opens or closes the rhythm for all players.

The signal coordinates the entry of the voices of a given rhythm, or ends the rhythm simultaneously for all voices.

But signals can also be played during a rhythm, for instance, to end a solo, to begin or end an échauffement (heating up), or to begin or end an internal break.

5. Polymétrie

Il est également caractéristique des rythmes malinké que chaque cellule rythmique d'un rythme global puisse être classifiée différemment en fonction de la répartition des battements.

Exemples :

Rythme Sorsornet : les djembé 1 et 2 accentuent nettement la structure ternaire, alors que le sangban répartit ses frappes dans un développement binaire.

Le rythme Kontemuru est lui aussi clairement ternaire dans toutes ses voix, mis à part le sangban qui suit davantage une répartition binaire avec ses frappes sur la peau.

Dans le rythme Kakilambe, le dununba, avec son jeu de cloche typique, peut être joué et entendu de la même façon en ternaire et en binaire.

Ce phénomène rythmique est appelé polymétrie dans le vocabulaire spécialisé. C'est précisément cette simultanéité des cellules binaires et ternaires à l'intérieur d'un même rythme qui donne aux rythmes malinké, et aux rythmes africains en général, cette tension aérienne et cette dynamique qui les caractérisent.

Nous avons ici privilégié la clarté et regroupé toutes les voix soit en binaire, soit en ternaire.

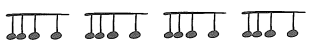
6. «Feeling»

Le «feeling», c'est-à-dire l'art et la manière du jouer, qui confère aux rythmes leur caractère spécifique et leur écriture, n'est pas pris en compte dans cette notation. Il faudrait pour cela y intégrer une foule de signes qui compromettraient fortement la lisibilité de la partition.

On atteint vraisemblablement ici la limite de ce qu'il est possible d'écrire sur un rythme africain.

Pour ce qui est des rythmes de la région du Wassolon, il ne nous a pas toujours été facile d'opter pour une classification binaire ou ternaire.

Dans le rythme Soboninkun, par exemple, le signal est binaire, mais toutes les voix du rythme sont ternaires. On pourrait écrire ainsi ce qui est à la base du rythme :



Ce sont ces différences minimales, ce «retard» par rapport à la pulsation exacte telle qu'elle serait donnée par le métronome, qui font «typiquement africain», voire même qu'il existe une

nau herauszuhören erfordert sehr viel Erfahrung und die Anleitung eines guten Lehrers.

7. Signal
(synonym verwendet werden die Begriffe Call oder Break).

Das Signal gilt immer als Aufforderung an die Musiker einer Gruppe, auf das alle gemeinsam reagieren können: „Hallo! Gleich passiert was!". Mamady spricht beim Signal auch vom „Schlüssel", der allen Beteiligten den Rhythmus auf- oder zuschließt.

Mit dem Signal wird der gemeinsame Einsatz der Stimmen eines Rhythmus eingeleitet oder der Rhythmus für alle Stimmen gleichzeitig beendet.

Signale werden aber auch während eines laufenden Rhythmus gespielt z.B. um ein Solo abzuschließen, ein Echauffement einzuleiten oder abzuschliessen, oder einen Break einzuleiten oder abzuschließen.

8. Echauffement (franz. Erhitzung)
Mit dem Echauffement wird vom Solisten das Tempo eines Rhythmus beschleunigt und verdichtet. Wenn Tänzer dabei sind, wird mit dem Echauffement das Solo eines Tänzers abgeschlossen.

9. Break (engl. für Unterbrechung)
Mit einem Break wird ein Rhythmus unterbrochen für einen, z.B. von allen Djembéstimmen gemeinsam gespielten, Zwischenteil.

10. Intro (engl. für Einleitung)
Ein Intro leitet nach, oder an Stelle eines Signals in den Rhythmus hinein.

11. Flam
Beim Flam landen beide Hände leicht versetzt auf dem Fell. Der Hauptschlag ist dabei auf dem Puls, der Vorschlag ganz kurz davor.

Z.B. Für das Signal zwei Tones mit dem Hauptschlag auf dem Beat, dem Vorschlag kurz davor.

8. Echauffement (Heating Up)
With the *échauffement,* a solo player quickens and intensifies the tempo of a rhythm. When dancers participate in the event, the *échauffement* ends the solo of a dancer.

9. Break
A break interrupts the rhythm with, for example, an intermediary piece played by all the voices together.

10. Intro
An intro can preface a rhythm, either after a signal, or instead of a signal.

11. Flam
With the flam, both hands strike the drum, with a very minute time difference between the strikes. The main beat here is on the pulse, the pre-beat shortly before it.

For example, for the signal , there are two tones, with the main beat on the pulse, and the pre-beat shortly before.

sensibilité musicale africaine. Il faut une très grande expérience et avoir été formé par un bon maître pour être à même de l'entendre.

7. Signal
(on utilise également les termes synonymes Appel, Blocage).

Le signal est un ordre donné à tous les musiciens, et ceux-ci doivent réagir simultanément : «Attention ! Il va y avoir un changement !». Mamady décrit le signal comme une «clef» qui ouvre ou ferme le rythme pour tous les joueurs.

Un signal signifie soit que toutes les voix d'un rythme attaquent en même temps, soit que le rythme se termine pour toutes les voix simultanément.

Les signaux peuvent être également joués pendant un rythme, par exemple pour mettre fin à un solo, ou introduire et mettre fin à un échauffement ou à un break.

8. Montée, ou Echauffement
Avec l'échauffement, le soliste accélère et intensifie le tempo d'un rythme. Quand il y a des danseurs, l'échauffement signifie la fin du solo d'un danseur.

9. Interruption (terme anglais : Break)
Le break signifie l'interruption d'un rythme, par exemple d'un morceau intermédiaire joué par toutes les voix de djembé ensemble.

10. Intro (introduction)
L'intro signifie que l'on attaque le rythme après un signal. Elle peut aussi remplacer le signal.

11. Fla
Les deux mains frappent la peau avec un léger décalage. La frappe principale, qui a lieu sur la pulsation, est précédée d'une frappe préliminaire très rapprochée, juste avant le temps.

Par exemple pour le signal: deux toniques avec la frappe principale sur le temps, juste après la frappe préliminaire.

Erläuterung der Notation

Zunächst einmal möchte ich allen, die herkömmliche Noten lesen können, und Begriffe wie Takt und Metrum kennen, empfehlen, sich von dieser Begrifflichkeit und den damit verbundenen musikalischen Vorstellungen zu trennen.

Afrikanische Rhythmen sind zyklisch, sie kreisen; erst im Zusammenklang mit den anderen Stimmen entfalten die einzelnen Pattern ihre musikalische Charakteristik.

Unsere Notation stellt das rhythmische Pattern in den Vordergrund. Dieses wird absichtlich nicht durch Taktstriche unterteilt. Das sich wiederholende Pattern steht jeweils zwischen den Wiederholungsstrichen: 𝄆 𝄇.

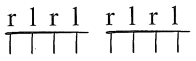
Beispiele:

Rhythmus Balakulandjan, ist ein 4/4 Takt mit jeweils vier 16tel Noten pro Beat, bzw. Zählzeit.

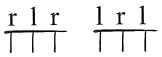
Rhythmus Konkoba1 und Kotedjuga werden in der herkömmlichen Notenschrift als 9/8 tel Takte bezeichnet.

Rhythmen Djaa 1 und 2 sowie Djabara sind 12/8 tel Takte, mit jeweils drei Achtel Noten pro Zählzeit.

Der Handsatz ergibt sich für die meisten Rhythmen aus der Pulsation.
Für Rechtshänder :



für binäre Rhythmen, oder



für ternäre Rhythmen.

Für wichtige Ausnahmen sind die Handsätze angegeben, Linkshänder drehen jeweils entsprechend um.

Die einzelnen Zeichen:

Für die Djembé:

- ist ein Baß
- ist ein Tone
- ist ein Slap
- ist ein gedämpfter Slap
- ist ein Flam mit einem Tone als Vorschlag, Slap als Hauptschlag
- ist ein Flam mit einem Slap als Vorschlag, Slap als Hauptschlag
- ist ein Flam mit einem Bass als Vorschlag, Slap als Hauptschlag

Explanation of the Notation

First of all, I want to suggest to everyone who is able to read conventional notation and knows terms such as "time" and "measure," to immediately let go of this notion and the musical ideas connected with it.

African rhythms are cyclic, they move in circles; only in harmony with the other voices do the individual patterns unfold their musical characteristics.

Our notation puts the rhythmic pattern into the foreground. This pattern is purposefully not subdivided through bars. The repeating pattern always stands between the repetition signs: 𝄆 𝄇.

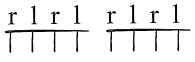
Examples:

Rhythm Balakulandjan - is in 4/4 time with four sixteenth notes per beat.

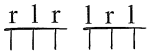
Rhythms Konkoba 1 and Kotedjuga are, in conventional notation, in 9/8 time.

Rhythms Djaa 1 & 2 and Djabara are in 12/8 time, each with three eighth notes per time.

With most rhythms, the composition for the hands originates from the pulsation.
For right-handed persons:



for binary rhythms, or



for ternary rhythms.

For important exceptions, the hand compositions are indicated; left-handed players have to shift accordingly.

The individual signs are:

For the Djembé:

- is a bass
- is a tone
- is a slap
- is a muffled slap
- is a flam with a tone as prebeat, slap as main beat
- is a flam with a slap as prebeat and a slap as main beat
- is a flam with a bass as prebeat, slap as main beat
- is a flam with a tone as prebeat and a tone as main beat
- is a flam with a bass as prebeat, tone as main beat

Explication de la notation

Je demanderai tout d'abord à tous ceux qui travaillent couramment avec des partitions classiques, et qui connaissent, par exemple, des termes comme temps et mesure, de bien vouloir prendre leurs distances avec tous ces termes spécifiques ainsi qu'avec toutes les formes musicales qui y sont liées.

Les rythmes africains sont cycliques, ils exécutent des figures tournantes, et ce n'est qu'en harmonie avec les autres voix que chaque cellule rythmique révèle ses caractéristiques musicales.

Notre notation met au premier plan la cellule rythmique. C'est délibérément qu'elle n'est pas subdivisée par des barres de mesure. La cellule qui se répète est entre les signes de reprise: 𝄆 𝄇.

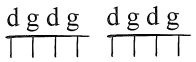
Exemples :

Le rythme Balakulandjan, est une mesure à quatre temps, avec quatre doubles croches par temps.

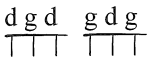
Les rythmes Konkoba 1 et Kotedjuga, seraient, dans des partitions classiques, des mesures à 9/8.

Les rythmes Djaa 1 & 2 et Djabara sont des mesures à 12/8, avec chacune trois croches par temps.

Pour la plupart des rythmes, le mouvement de la main découle naturellement de la pulsation.
Pour les droitiers :



pour les rythmes binaires, ou



pour les rythmes ternaires.

Les mouvements des mains sont toutefois indiqués pour les exceptions importantes. Les gauchers doivent les inverser.

Explication des signes :

Pour le djembé :

- est une basse
- est une tonique
- est un claqué
- est un claqué sourd
- est un fla précédé par une tonique, et un claqué en frappe principale.
- est un fla précédé par un claqué, et un claqué en frappe principale.

ist ein Flam mit einem Tone als Vorschlag, Tone als Hauptschlag

ist ein Flam mit einem Bass als Vorschlag, Tone als Hauptschlag

Für die Dunun, Baßtrommeln:

ist das Zeichen für die Glocke

ist ein offener Schlag auf dem Fell

ist ein gedämpfter Schlag auf dem Fell

Die Pfeile markieren die Einsätze für Djembébegleitungen und Baßtrommeln. Beispiele für auftaktige Einsätze: Balakulandian: Die Sangban beginnt auf der dritten Zählzeit im Signal im Off-Beat, die Dununba auf der vierten Zählzeit im Off - Beat.

Donaba: die Dununba setzt im Signal auf der dritten Zählzeit in Off - Beat ein.

Fankani: Die Sangban setzt während des Signals auf der dritten Zählzeit im Off - Beat, die Dununba auf der vierten Zählzeit im Off - Beat ein.

For the dunun:

 is the bell

 is an open strike on the skin

 is a muffled strike on the skin

The arrows indicate the entry for the djembé accompaniment and the dunun. Examples for offbeat entries:

Balakulandjan sangban begins on the offbeat of the third beat of the signal, the dununba on the offbeat of the fourth beat.

Donaba: the dununba comes in on the offbeat of the third beat of the signal.

Fankani: the sangban comes in on the offbeat of the third beat of the signal, the dununba on the offbeat of the fourth beat.

est un fla précédé par une basse, et un claqué en frappe principale.

est un fla précédé par une tonique, et une tonique en frappe principale.

est un fla précédé par une basse, et une tonique en frappe principale.

Pour les dunun :

 est le signe pour la cloche

 est une frappe ouverte sur la peau

 est une frappe fermée sur la peau

Les flèches indiquent l'instant où attaquent les accompagnements des djembé et des dunun. Exemple pour des attaques en mesure ;

Balakulandjan : le sangban attaque sur le contretemps du troisième temps du signal, le dununba attaque sur le contretemps du quatrième temps.

Donaba : le dununba attaque sur le contretemps au troisième signal.

Fankani : le sangban attaque pendant le signal sur le contretemps du troisième temps, le dununba sur le contretemps du quatrième temps.

Alphabetisches Verzeichnis der Rhythmen

Rhythmus	Ethnie	Region	Kategorie	Seite
Abondan	Baoule	Elfenbeinküste	König, alt	120
Balakulandjan	Malinké	Region Kurussa	Initiation, Beschneidung	50
Baö	Toma	Macenta, Waldguinea	Initiation	56
Dallah	Malinké	Ostguinea	Fischfang	148
Denadon	Malinké	Nordostguinea	Populär/ Mädchen	128
Djaa 1	Malinké	Nordostguinea	Populär / Verführung	146
Djaa 2	Malinké	Kankan und Kurussa	Populär / Verführung	146
Djabara	Malinké	Wassolon	Populär / Frauen	78
Djagbe	Malinké	Nordostguinea	Populär	130
Djagbewara	Malinké	Wassolon	Populär	132
Djansa oder Dansa	Kassounke	Mali/ Kayes	Populär	134
Djole oder Jole	Temine	Guinea/Sierra Leone	Populär	138
Donaba	Malinké	Guinea	Dununba	62
Dunungbe	Malinké	Guinea	Dununba	62
Fankani	Malinké	Region Wassolon	Populär	126
Garangedon	Bambara	Mali	Kaste/ Schuster	94
Gidamba	Malinké	Nordostguinea	Populär	136
Kakilambe	Baga	Westguinea, Boke	Maske	82
Kanin	Mamady		Modern	152
Kassa 1	Malinké	Nordostguinea	Ernte	96
Kassa Soro	Malinké	Nordostguinea	Ernte	96
Kawa	Malinké	Region Faranah	Fetischeur / Maske	104
Kele m'Se	Malinké	Ostguinea	Modern	156
Konden 1	Malinké	Wassolon	Maske	84
Konden 2	Malinké	Region Kurussa	Maske	86
Konkoba 1	Malinké	Nordostguinea /Kurussa	Ernte	98
Konkoba 2	Malinké	Region Faranah	Ernte	98
Könö	Mamady		Modern	152
Könöwulen 1	Malinké	Guinea	Dununba	64
Kontemuru	Malinké	Guinea/Zentrum	Tanz	110
Kotedjuga	Malinké	Guinea/Mali	Kaste	94
oder Koredjuga		Grenzgebiet	(Lied: Komodenu)	
Kuku	Manian	Elfenbeinküste und Beyla - Waldguinea	Populär	150
Kurabadon	Malinké	Guinea	Dununba	64
Liberté 1	Conakry		modern	154
Liberté 2	Conakry		modern	154
Mamaya	Malinké	Nordostguinea	Verein / Populär	92
Marakadon	Maraka	Mali	Populär	132
Mendiani	Malinké	Nordostguinea	Mädchen	74
Moribayassa	Malinké	Nordostguinea	Frauen	76
Namani	Malinké	Region Wassolon	Feldarbeit	102
Nantalomba	Malinké	Guinea	Dununba	66
N'Goron	Senufo	Elfenbeinküste	Initiation	58

Rhythmus	Ethnie	Region	Kategorie	Seite
Saa	Malinké	Faranah	Beschneidung	52
Senefoli	Malinké	Nordostguinea	Ernte	100
Soboninkun	Malinké	Wassolon	Maske / Tanz	112
Sofa	Malinké	Nordostguinea	Krieger / alt	122
Sökö	Malinké	Faranah	Initiation	50
Soli - lent	Malinké	Guinea	Beschneidung / Initiation	46
Soli - rapide	Malinké	Guinea	Beschneidung	46
Soli des Manian	Manian	Waldguinea	Beschneidung	48
Soli	Malinké	Wassolon	Beschneidung	48
Soliwoulen	Malinké	Nordostguinea	Fetischeur	106
Sorsornet oder Sornet	Baga	Westguinea	Maske	88
Sunun	Kassounke	Mali	Populär	134
Takosaba	Malinké	Guinea	Dununba	68
Tiriba	Landuma	Westguinea	Populär	114
Toro	Malinké	Guinea	Initiation	54
Wassolonka	Malinké	Wassolon	Populär	140
Woïma	Malinké	Nordostguinea	Fetischeur	104
Yankadi-Makru	Susu	Südwestguinea	Populär / Verführung	142
Zaouli	Gouro	Elfenbeinküste	Tanz	116

Alphabetical Register of the Rhythms

Rhythm	Ethnic Group	Region	Category	Page
Abondan	Baoule	Ivory Coast	king, old	120
Balakulandjan	Malinke	Kurussa Region	initiation, circumcision	50
Baö	Toma	Macenta, Forest Guinea	initiation	56
Dallah	Malinke	Northeast Guinea	fishing	148
Denadon	Malinke	Northeast Guinea	popular/ girls	128
Djaa 1	Malinke	Siguiri	popular/ seduction	146
Djaa 2	Malinke	Kankan, Kurussa	popular/ seduction	146
Djabara	Malinke	Wassolon	popular/ women	78
Djagbe	Malinke	Northeast Guinea	popular	130
Djagbewara	Malinke	Wassolon	popular	132
Djansa (Dansa)	Kassounké	Mali/Kayes	popular	134
Djole (Jole)	Temine	Guinea/Sierra Leone	women	138
Donaba	Malinke	Guinea	dununba	62
Dunungbe	Malinke	Guinea	dununba	62
Fankani	Malinke	Wassolon	popular	126
Garangedon	Bambara	Mali	shoemaker caste	94
Gidamba	Malinke	Northeast Guinea	popular	136
Kakilambe	Baga	West Guinea, Boke	mask	82
Kanin	Mamady		modern	152
Kassa 1	Malinke	Northeast Guinea	harvest	96
Kassa Soro	Malinke	Northeast Guinea	harvest	96
Kawa	Malinke	Faranah	fetish maker/mask	104
Kele m´Se	Malinke	East Guinea	modern	156
Konden 1	Malinke	Wassolon	mask	84
Konden 2	Malinke	Kurussa	mask	86
Konkoba 1	Malinke	Northeast Guinea/Kurussa	harvest	98
Konkoba 2	Malinke	Faranah	harvest	98
Könö	Mamady		modern	152
Könöwulen 1	Malinke	Guinea	dununba	64
Kontemuru	Malinke	Faranah	dance	110
Kotedjuga or Koredjuga (song: Komodemu)	Malinke	Guinea/ Mali border region	caste	94
Kuku	Manian	Ivory Coast and Beyla, Forest Guinea	popular	150
Kurabadon	Malinke	Guinea	dununba	64
Liberté 1	Conakry		modern	154
Liberté 2	Conakry		modern	154
Mamaya	Malinke	Northeast Guinea	association/popular	92
Marakadon	Maraka	Mali	popular	132
Mendiani	Malinke	Northeast Guinea	girls	74
Moribayassa	Malinke	Northeast Guinea	women	76
Namani	Malinke	Wassolon	farming	102
Nantalomba	Malinke	Guinea	dununba	66
N´Goron	Senufo	Ivory Coast	initiation	58

Rhythm	Ethnic Group	Region	Category	Page
Saa	Malinke	Faranah	circumcision	52
Senefoli	Malinke	Northeast Guinea	harvest	100
Soboninkun	Malinke	Wassolon	mask/ dance	112
Sofa	Malinke	Northeast Guinea	warriors/ old	122
Sökö	Malinke	Faranah	initiation	50
Soli - lent	Malinke	Guinea	circumcision/initiation	46
Soli - rapide	Malinke	Guinea	circumcision	46
Soli des (of the) Manian	Malinke	Forest Guinea	circumcision	48
Soli	Malinke	Wassolon	circumcision	48
Soliwoulen	Malinke	Northeast Guinea	fetish maker	106
Sorsornet (Sornet)	Baga	West Guinea	mask	88
Sunun	Kassounké	Mali	popular	134
Takosaba	Malinke	Guinea	dununba	68
Tiriba	Landuma	West Guinea	popular	114
Toro	Malinke	Northeast Guinea	initiation	54
Wassolonka	Malinke	Wassolon	popular	140
Woïma	Malinke	Northeast Guinea	fetish maker	104
Yankadi-Makru	Susu	Southwest Guinea	popular/ seduction	142
Zaouli	Gouro	Ivory Coast	dance	116

Liste alphabétique des rythmes

Rythme	Ethnie	Région	Catégorie	Page
Abondan	Baoule	Côte d'Ivoire	roi (ancien)	120
Balakulandjan	Malinké	Région de Kurussa	initiation/circoncision	50
Baö	Toma	Macenta, Guinée Forestière	initiation	56
Dallah	Malinké	Guinée orientale	populaire / jeunes filles	148
Denadon	Malinké	Nord-est de la Guinée	populaire	128
Djaa 1	Malinké	Nord-est de la Guinée	populaire / séduction	146
Djaa 2	Malinké	Kankan, Kurussa	populaire / séduction	146
Djabara	Malinké	Wassolon	populaire / femmes	78
Djagbe	Malinké	Nord-est de la Guinée	populaire	130
Djagbewara	Malinké	Wassolon	populaire	132
Djansa ou Dansa	Kassounké	Mali / Kayes	populaire	134
Djole ou Jole	Teminé	Guinée / Sierra Leone	populaire	138
Donaba	Malinké	Guinée	Dununba	62
Dunungbe	Malinké	Guinée	Dununba	62
Fankani	Malinké	Wassolon	populaire	126
Garangedon	Bambara	Mali	caste / cordonniers	94
Gidamba	Malinké	Nord-est de la Guinée	populaire	136
Kalikambe	Baga	Guinée occidentale, Boke	masques	82
Kanin	Composé par Mamady Keïta		moderne	152
Kassa 1	Malinké	Nord-est de la Guinée	récolte	96
Kassa Soro	Malinké	Nord-est de la Guinée	récolte	96
Kawa	Malinké	Région de Faranah	féticheur / masques	104
Kele m'Se	Malinké	Guinée orientale	moderne	156
Konden 1	Malinké	Wassolon	masques	84
Konden 2	Malinké	Kurussa	masques	86
Konkoba 1	Malinké	Nord-est de la Guinée	récolte	98
Konkoba 2	Malinké	Région de Faranah	récolte	98
Könö	Mamady		moderne	152
Könöwulen 1	Malinké	Guinée	Dununba	64
Kontemuru	Malinké	Guinée / centre	danse	110
Kotedjuga	Malinké	région frontalière	caste	94
ou Koredjuga (chant : Komodenu)		Guinée / Mali		
Kuku	Manian	Côte d'Ivoire et Beyla (Guinée Forestière)	populaire	150
Kurabadon	Malinké	Guinée	Dununba	64
Liberté 1		Conakry	moderne	154
Liberté 2		Conakry	moderne	154
Mamaya	Malinké	Nord-est de la Guinée	association / populaire	92
Marakadon	Maraka	Mali	populaire	132
Mendiani	Malinké	Nord-est de la Guinée	jeunes filles	74
Moribayassa	Malinké	Nord-est de la Guinée	femmes	76
Namani	Malinké	Wassolon	travaux des champs	102
Nantalomba	Malinké	Guinée	Dununba	66
N'Goron	Senufo	Côte d'Ivoire	initiation	58

Rythme	Ethnie	Région	Catégorie	Page
Saa	Malinké	Faranah	circoncision	52
Senefoli	Malinké	Nord-est de la Guinée	récolte	100
Soboninkun	Malinké	Wassolon	masque / danse	112
Sofa	Malinké	Nord-est de la Guinée	guerriers / ancien	122
Sökö	Malinké	Faranah	initiation	50
Soli - lent	Malinké	Guinée	circoncision / initiation	46
Soli - rapide	Malinké	Guinée	circoncision	46
Soli des Manian	Manian	Guinée Forestière	circoncision	48
Soli	Malinké	Wassolon	circoncision	48
Soliwoulen	Malinké	Nord-est de la Guinée	féticheur	106
Sorsornet ou Sornet	Baga	Guinée occidentale	masque	88
Sunun	Kassounké	Mali	populaire	134
Takosaba	Malinké	Guinée	Dununba	68
Tiriba	Landuma	Guinée occidentale	populaire	114
Toro	Malinké	Nord-est de la Guinée	initiation	54
Wassolonka	Malinké	Wassolon	populaire	140
Woïma	Malinké	Nord-est de la Guinée	féticheur	104
Yankadi - Makru	Susu	Sud-ouest Guinée	populaire / séduction	142
Zaouli	Gouro	Côte d'Ivoire	danse	116

Der Schöpfungsmythos der Malinké: „Die Mythe von Mande"

(gekürzt entnommen aus: E. Beuchelt, W. Ziehr: *Schwarze Königreiche*, S.33ff)

Zu Beginn allen Seins herrscht eine ursprüngliche Leere „gla", sie ist aber bereits mit den Grundideen „Bewegung" und „Entwicklung" schwanger. Das „gla" nun sendet eine Stimme aus, die das Doppel der Leere, „dya" entstehen läßt und so durch das schöpferische Wort das Grundprinzip des Lebendigen, das Zwillingswesen, schafft. Aus dem Urpaar tritt zunächst eine feuchte Emanation aus, das „zo sumale", das feste, glänzende Körper bildet, und sodann ein heißer Luftstrom „fye tasuma", der diese Körper wieder schmilzt. Dieser Vorgang wiederholt sich unendlich viele Male, er ist das Sinnbild der ewigen Bewegung. Dabei entstehen aus der kreativen, dialektischen Motion die Himmelsrichtungen und die kosmischen Elemente.

Die Bewegungen der beiden „gla" laden sich auf, bis es zu einer Explosion kommt... . ...Als letztes löst sich das Bewußtsein des Menschen, das ihn später befähigen wird, die Dinge in ihrem wahren Wesen zu erkennen und mit ihnen zu kommunizieren.

Nach dieser Bereitstellung des künftigen Schöpfungsstoffes ruhten die „gla" und überließen dessen Realisierung dem Denken „tasi", das wir als einen schöpferischen Geist des Alls verstehen können und der durch die Zahl 7 versinnbildlicht wird: 3 ist das männliche Symbol (Penis und Hoden), 4 das weibliche (die Labien), beide zusammen ergeben in der Addition das ideale androgyne Zwillingspaar. Stimme und Geist vereinen sich zu „yere yere li" und wirbeln in 22 Spiralen durch das Universum.... Aus einer kreisenden Bewegung gingen auch die ersten Gottwesen hervor, die in den verschiedenen Mandingosprachen Pemba und Faro heißen. Der erstere formte die Erde, der letztere den Himmel...; zwischen den beiden verbleibt eine siebenteilige Leere, in der Faro - als Regen zur Erde fallend - den Luftgeist Teliko zurückließ. Mit Faro, dem Wasser kam Leben auf die Erde;...Flüsse entsprangen dem Hügel, ein Fisch erschien, der dem Wasser den Weg wies....

Creation Myth of the Malinke: "The Myth of Mande"

(abridged quotation from: E. Beuchelt, E. Ziehr *Schwarze Königreiche*, p. 33 ff).

In the beginning of time, before life appeared, the original void, "gla," reigned. "Gla" was already pregnant with the fundamental ideas of "movement" and "development." The "gla" then spoke and the double void, "dya," was born, and, in this way, by the creative power of the spoken word, the fundamental principle of life, of duality or twin nature, also appeared.

At first, a humid emanation, the "zo sumale," emerged from the original couple, which in turn formed solid, shining bodies. Then, "fye tasuma," a hot air current, emerged from the couple, which in turn melted these bodies. This process repeated itself an infinite number of times, and is the symbol of perpetual motion. Through this creative, dialectic movement, the four cardinal directions and the cosmic elements were born.

The movements of the two "gla" charged themselves with energy until they exploded.... At last, the consciousness of the human being is revealed, which later allows him to understand the true nature of all things, and gives him the ability to communicate with them.

After they had prepared this creative material, the "gla" left its realization to thought, or "tasi." We may understand "tasi"as the creative spirit of the universe, which is represented in the number 7: 3 is the male symbol (penis and testicles); 4, the female (the labia); and, added together, these two numbers make the ideal androgynous pair of twins. The voice and the spirit unite into the "yere yere li" and whirl in 22 spirals through the universe...

The first divine beings, called "Pemba" and "Faro" in the Mandingue languages, also arose from a spinning motion. The former created the earth; the latter, the sky... Between the two, there remains a sevenfold void, into which Faro, falling onto the earth as rain, left behind the air spirit, Teliko. With Faro, the water, life was brought to the earth.... Rivers sprang from the hills; a fish appeared that showed the water which way to flow....

Mythe de la Création chez les Malinké «Le Mythe de Mande»

(version résumée d'après E. Beuchelt et W. Ziehr: *Les Royaumes Noirs*. Titre original *Schwarze Königreiche*.)

Au début de tous les temps, avant que n'apparaisse la vie, régnait un vide originel, «gla», qui portait toutefois en son sein les idées fondamentales de «mouvement» et de «développement». «Gla» émit une voix de laquelle naquit le double du vide, «dya», et ainsi apparut, par la force créatrice de la parole, le principe de la vie, de la gémellité. De ce couple se dégagea tout d'abord une émanation humide, «zo sumale», qui prit la forme de corps solides et brillants, puis un courant d'air brûlant «fye tasuma» qui fit retourner ces corps à l'état liquide. Ce processus qui se reproduisit un nombre infini de fois est le symbole du mouvement perpétuel. De ce mouvement créatif et dialectique naquirent les points cardinaux et les éléments cosmiques.

Le mouvement des deux «gla» se chargea d'énergie, jusqu'à ce que se produise une explosion (...) En dernier se révéla la conscience de l'homme qui lui permit, plus tard, de percevoir l'essence même de la Chose en soi et de communiquer avec elle.

Une fois qu'ils eurent préparé la matière créatrice, les «gla» laissèrent à la pensée, «tasi», le soin de la concrétiser. Nous devons voir en elle un esprit créateur de l'Univers symbolisé par le chiffre 7 ainsi divisé : 3 est le symbole de la virilité (pénis et testicules), et 4 le symbole de la féminité (les lèvres), ces deux chiffres additionnés donnant la gémellité androgyne parfaite. La voix et l'esprit s'unirent alors dans «l'yere yere li» et tourbillonnèrent en vingt-deux spirales à travers l'Univers (...) D'un mouvement circulaire, naquirent également les premiers dieux, appelés Pemba et Faro dans les différents dialectes mandingues. Le premier créa la terre, le second le ciel (...) Entre eux subsistait un vide en sept parties, dans lequel Faro, tombé sur la terre sous forme de pluie, abandonna Teliko, l'esprit de l'air. Avec Faro, l'eau, la vie put éclore sur la terre (...) Des rivières jaillirent des collines, un poisson apparut qui indiqua le chemin à l'eau (...)

Der erste Versuch Pembas, sich selbst zu einem Baum zu machen, mißlang. Der Steckling - Pemba- verdorrte zu einem Stumpf, einer rechteckigen Stele „pembele", die sich dann aus dem Boden löste, im Wirbel durch den Raum bewegte und so das erste weibliche Wesen „Muso Koroni"...schuf. Sie war Pemba eigen und gebar zahlreiche Tiere und Pflanzen, zunächst ohne sich körperlich mit dem Gott zu vereinigen. Pemba ließ sich schließlich wieder von ihr in den Boden setzen und wurde zum schattenspendenden Balanza-Baum, der den Menschen Trost und Rat gab. Hin und wieder wurde er zum Zeichen der Devotion mit Öl eingerieben. Mit der Zeit begnügte sich Pemba aber nicht mehr damit: Alle Frauen sollten sein eigen werden und sich fleischlich mit ihm vereinigen...

Muso Koroni verließ, von Eifersucht ergriffen, den Baum, aber bald hatte sie Sehnsucht und wollte zurückkehren; Pemba jedoch verstieß sie. Wütend durcheilte sie das Universum und richtete Schaden an, wo sie nur konnte. Da sie selbst sich bei einem Verkehr mit dem „pembele" die Klitoris verletzt hatte, verstümmelte sie alle Menschen mit Zähnen und Nägeln gleicherweise: Von nun an wurden Klitoris und Präputium beschnitten. Die Frauen behandelte sie so gewalttätig, daß die erste Menstruation auftrat. Zugleich lehrte sie die Menschen alles, was sie von Pemba wußte und was eigentlich dessen Geheimnis war. Sie verunreinigte mit ihrem Zorn alles, womit sie in Berührung kam, insbesondere die Erde, die von nun an ständig durch rituellen Ackerbau gereinigt werden mußte. Als Faro und Pemba sich nicht mehr zu helfen wußten, ließen sie die Frevlerin sterben und so kam der Tod in die Welt.

Als der Pemba-Baum älter wurde, verlangte er das Blut der Menschen zur Stärkung, womit das blutige Opfer entstand; allerdings belohnte der Gott die Menschen auch, indem er ihnen das Feuer gab. Die immer umfangreicheren Opfer, die er verlangte, ließ die Menschen verzweifeln und Rat beim Wassergott Faro suchen; der gab ihnen Früchte, um ihr Blut zu regenerieren und ließ die Frauen mit einer Mischung aus Fruchtsaft und Flußwasser schwanger werden. Pemba verfluchte die Abtrünnigen und brachte Not, Krankheit, Haß und Schlechtigkeit über sie. Nun mußte auch Faro die Wankelmütigkeit der Menschen

Pemba wanted to transform himself into a tree, but his first attempt to do so failed. The plant, Pemba, withered into a stump, a square stele, "pembele," which then uprooted itself from the ground and whirled through space, creating the first female being, "Muso Koroni"..... She belonged to Pemba and gave birth to many animals and plants, at first without a physical union with the god.

Finally, Pemba asked Muso Koroni to replant him in the ground, and he became the shady balanza-tree which gave comfort and advice to the people. Now and then, as a sign of devotion, he was rubbed with oil. But, with time, Pemba became dissatisfied and wanted more: all women should become his own and unite with him in the flesh....

Muso Koroni was seized with jealousy and left the tree, but soon she was overcome by regret and wanted to come back; however, Pemba rejected her. Enraged, she raced through the universe and caused damage wherever she could.

Because she had injured her clitoris during sexual intercourse with the "pembele," she mutilated all humans in the same way with her teeth as well as her nails: from that day on, the clitoris and foreskins were cut. She treated the women so violently that they got their first menstruation.

At the same time, she told the people everything that she knew about Pemba, even his secrets. With her fury, she soiled everything that came into contact with her, especially the earth which, from then on, had to be constantly purified through ritual farming. Not knowing what to do, Faro and Pemba let the transgressor die, and this is how death came into the world.

As the Pemba-tree grew older, he asked that the people give him blood so that he could remain strong, thus demanding the first blood sacrifice. The god rewarded the people by giving them fire. The ever more extensive sacrificies that he requested drove the people into despair, and they asked the water god Faro for help. He gave them fruits to regenerate their blood and got the women pregnant by giving them a mixture of fruit juice and water from the river. Pemba cursed the renegades and sent them misery, disease, hate and depravity. But now Faro, too, was to experience the fickleness of humans: they turned away from him and towards

Pemba voulut se transformer en arbre, mais sa première tentative échoua. Le plant de Pemba se dessécha et se transforma en un moignon, en une stèle rectangulaire, «Pembele», qui se détacha du sol et tourbillonna dans l'espace, créant ainsi le premier être féminin «Muso Koroni» (...) Elle était la propriété de Pemba et donna naissance à un grand nombre d'animaux et de plantes, dans un premier temps sans s'unir physiquement avec le dieu. Pemba demanda finalement à Muso Koroni de le replanter dans le sol. Il s'épanouit alors en un arbre de balanza qui dispensa ombre, consolation et bon conseil aux hommes qui l'enduisaient parfois d'huile en signe de dévotion. Mais avec le temps, Pemba ne se contenta plus de cette satisfaction : toutes les femmes devaient être siennes et s'unir par la chair avec lui...

Poussée par la jalousie, Muso Koroni abandonna l'arbre, et quand, prise de regrets, elle voulut y retourner, Pemba la repoussa. Muso Koroni parcourut l'univers comme une furie, causant des dommages partout où elle le pouvait. Ayant été elle-même blessée au clitoris lors d'un accouplement avec «pembele», elle infligea, mordant et griffant, la même mutilation à tous les humains : de ce jour, on coupe les clitoris et les prépuces. Elle fit preuve d'une telle violence envers les femmes qu'elles eurent pour la première fois leurs règles. En même temps, elle raconta aux hommes tout ce qu'elle savait sur Pemba, et dont c'était en fait le secret. Dans sa rage, elle macula tout ce qui entrait en contact avec elle, et en particulier la terre que l'on dut, dès lors, constamment nettoyer dans un travail rituel des champs. Ne sachant plus que faire, Faro et Pemba firent mourir la coupable, et c'est ainsi que la mort apparut sur la terre.

Se sentant vieillir, Pemba demanda qu'on lui donnât du sang pour recouvrer sa vigueur, exigeant ainsi la première offrande de sang. Pour les remercier, le dieu leur donna toutefois le feu. Les humains, désarmés face à ces exigences toujours croissantes de sacrifices, demandèrent conseil à Faro, le dieu de l'eau. Ce dernier leur donna des fruits pour régénérer leur sang, et un mélange de jus de fruit et d'eau du fleuve grâce auquel les femmes furent enceintes. Pemba maudit les renégats et les punit. La misère, la maladie, la haine et la

erfahren: Sie wandten sich von ihm ab und dem Luftgeist Teliko zu. Der Wassergeist holte sie allerdings zurück, schaffte zur Strafe die Zwillingsgeburten ab und ließ die Irdischen von da an hart für ihren Lebensunterhalt arbeiten.

In einer großen, abschließenden Anstrengung wurden dann die letzen noch fehlenden Dinge hervorgerufen, die Rassen, Sprachen und Völker geschieden, soziale Ordnungen gesetzt, Handwerke eingeführt und Riten festgelegt, um die Verunreinigungen der Muso Koroni auszugleichen. Eine Fülle von Geistern hatte über die Einhaltung der neuen Ordnung zu wachen.

Wohl gab Faro den Menschen das Wasser, hielt aber 12 Ströme zurück, die einmal in der Zukunft die Welt überschwemmen sollten. Die Menschen wurden angewiesen, ihre jeweiligen wichtigsten Güter bereit zu halten, um sie in Boote zu tragen, wenn diese „Wasser der Zukunft" kämen, um damit in eine andere Welt überzusiedeln.

Teliko, the spirit of the air. But the water spirit called them back. As a punishment, he abolished twin births and, from then on, made the people work hard for their livelihood.

With a great, final effort that perfected his work, he created the races, languages and peoples, established social systems, introduced crafts, and imposed rituals to compensate for the sins of Muso Koroni. Many spirits were called to guard the observance of the new order.

Even though Faro gave the water to the humans, he kept twelve rivers that were supposed to flood the world sometime in the future. The people were instructed to always have their most important goods ready in order to carry them into the boats and take them along into another world, when these "waters of the future" come.

méchanceté s'abattirent sur leurs têtes. Faro expérimenta la versatilité des humains qui se détournèrent de lui et s'en remirent à Teliko, l'esprit de l'air. L'esprit de l'eau réussit toutefois à les ramener à lui. Il les punit en abolissant les naissances gémellaires et, de ce jour, imposa aux êtres de ce monde de travailler durement pour gagner leur vie.

Dans un dernier et gros effort, parachevant son œuvre, il créa les races, les langues et les peuples, instaura des ordres sociaux, créa l'artisanat et imposa des rites pour racheter les péchés de Muso Koroni. Une foule d'esprits devaient veiller à ce que ce nouvel ordre soit respecté.

Faro donna l'eau à l'homme, mais il garda par devers lui douze rivières qui, un jour, inonderaient la terre. On dit aux hommes de toujours être prêts à porter sur des bateaux leurs biens les plus précieux afin d'embarquer pour un autre monde quand viendrait «l'eau du futur».

Danksagungen

Mamady's Danksagung ist eine Hommage an viele Menschen, die ihn in seinem Leben begleitet und in seiner künstlerischen Entwicklung gefördert haben:

Seit 1988 steht mir meine Frau, Veronique Keita zur Seite. Ihre Intelligenz, ihr Verständnis und ihr Respekt für meine Kultur haben mir immer geholfen, und ermutigen mich für die weitere Arbeit. Dafür danke ich ihr.

Meister, Freunde und Mitarbeiter haben mich begleitet durch verschiedene Phasen meines Lebens und im Erfolg von vielen Projekten. Ich möchte ihnen meine Ehrerbietung und meine Dankbarkeit aussprechen.

Ich danke meinem Meister aus Balandugu, Karinka Djan Condé, durch den ich zum Djembéfola wurde. Er gab mir sein Herz und seine Seele, und die sieben Geheimnisse der Djembé.

Ich ehre und danke Fodeba Keita, der Licht gebracht hat in die Kultur unseres Landes, und Faseli Kante, der als bemerkenswerter Künstler sein Herz gegeben hat für die Kultur unseres Landes. Ich danke Sory Kandia Kouyaté, dem Mann mit der goldenen Stimme, der sich ebenfalls für die Kultur Guineas in der Welt engagiert hat, und Sékou Camara, der mein Zwilling war, sein Gesicht ist für immer in meinen Gedanken lebendig.

Ich danke Amadou Sissoko, dem ersten Direktor des Djoliba Nationalballetts, der mich künstlerisch ausgebildet hat. Er ließ mich die Welt der Bühne entdecken, und hat mir den Unterschied zwischen traditioneller Spielweise und Bühne gezeigt.

Ich danke Rafan Touré, Salif Sylla und Alpha Foté Camara, daß sie auf mich aufgepasst haben als ich noch sehr jung war, und Gbanworo Keita und Koungbanan Condé, die sich im Ballett um mich gekümmert haben.

Ich danke Balanka Sidiki Condé, dem Direktor des Balletts in Siguiri, der mir die moderne Welt gezeigt, und mich meiner Bestimmung zugeführt hat.

Ich danke Famoudou Konaté, Fadouba Oularé und Ladji Camara, die mich beraten und unterstützt haben, meiner Berufung zu folgen.

Mohamed Kemoko Sano, der dritte Direktor des Djoliba Nationalballets hat mich für das Amt des technischen Direktors des Ballets vorgeschlagen. Ihm danke ich für sein Vertrauen und daß er

Acknowledgements

Mamady´s acknowledgment is a tribute to many people who have accompanied him in his life and furthered his artistic development:

Since 1988, my wife, Veronique Keïta, has been by my side. Her intelligence, understanding, and respect for my culture always help and encourage me to further my work, and I thank her for that.

Masters, friends and collaborators have accompanied me through different stages of my life and in the success of various projects. I would like to pay homage to them and to express to them my gratitude.

I thank my master from Balandugu, Karinka Djan Condé, thanks to whom I became a djembéfola. He gave me his heart and his spirit, as well as the seven secrets of the djembé.

I thank and pay homage to Fodéba Keïta, who shed light on the culture of our country, and to Fasely Kanté, a remarkable artist who has given his whole heart to Guinean culture. I pay homage to Sory Kandia Kouyaté, the man with the golden voice, who brought Guinean culture into favor with the entire world, and to Sékou Camara who was my twin, and whose face will always be engraved in my mind.

I thank Amadou Sissoko, the first director of the Djoliba National Ballet, who directed my artistic training. It was he who helped me discover the world of the stage, and showed me the difference between the stage and the traditional style of playing.

I thank Rafan Touré, Salif Sylla and Alpha Foté Camara for watching over me when I was a child, as well as Gbanworo Keïta and Koungbanan Condé, who took care of me when I was in the ballet.

I thank Balanka Sidiki Condé, the director of the Siguiri Ballet, who helped me discover the modern world and showed me my path.

I thank Famoudou Konaté, Fadouba Oularé and Ladji Camara for advising me and helping me to follow my vocation.

I thank Mohamed Kémoko Sano, the third director of the Djoliba National Ballet, for his confidence in proposing me for the position of technical director of the ballet, as well as for showing me the significance of the "Sacred Forest."

Remerciements

Les remerciements de Mamady sont une marque de reconnaissance envers ceux qui l'ont accompagnés dans sa vie et son développement artistique.

Depuis 1988, ma femme Véronique Keïta est à mes côtés. Son intelligence, sa compréhension et son respect de ma culture sont pour moi une aide et un encouragement pour aller toujours plus loin dans mon travail et je l'en remercie.

Maîtres, amis et collaborateurs m'ont accompagné dans différentes étapes de ma vie et dans la réussite de divers projets. Je souhaite leur rendre hommage et leur exprimer toute ma gratitude.

Je remercie mon maître de Balandugu, Karinka Djan Condé, grâce auquel je suis devenu djembéfola. Il m'a donné son cœur et son esprit, ainsi que les sept secrets du djembé.

Je remercie et rends hommage à Keïta Fodéba, qui a éclairé la culture de notre pays, ainsi qu'à Fasely Kanté, remarquable artiste qui s'est donné de tout cœur à la culture guinéenne. Je rends hommage à Sory Kandia Kouyaté, l'homme à la voix d'or, qui s'est lui aussi engagé dans le monde entier en faveur de la culture guinéenne, et Sékou Camara, qui était mon jumeau, dont le visage reste à jamais gravé dans ma tête.

Je remercie Amadou Sissoko, le premier directeur du Ballet Djoliba de Conakry, pour avoir assumé ma formation artistique. C'est lui qui m'a fait découvrir le monde de la scène et m'a montré la différence entre la scène et la manière traditionnelle de jouer.

Je remercie Rafan Touré, Salif Sylla et Alpha Foté pour avoir veillé sur moi quand j'étais enfant, ainsi que Gbanworo Keïta et Koungbanan Condé qui se sont occupés de moi au sein du ballet.

Je remercie Balanka Sidiki Condé, le directeur du Ballet de Siguiri, qui m'a fait découvrir le monde moderne et m'a montré ma voie.

Je remercie Famadou Konaté, Fadouba Oularé et Ladji Camara qui m'ont conseillé et aidé à suivre ma vocation.

Je remercie Mohamed Kémoko Sano, troisième directeur du Ballet National Djoliba, pour la confiance qu'il a montrée à mon égard en me proposant le poste de directeur technique du ballet,

mich in die Bedeutung von "Forêt Sacrée" eingeweiht hat.*

Ich danke den beiden Djembéfola Noumoudy Keïta, einem Mitstreiter für die Kultur Guineas und N'Toman Keïta, der Sakodougou würdig repräsentiert.

Ich danke Soungalo Coulibali für die Zusammenarbeit und den Respekt, den er mir entgegengebracht hat.

Ich danke Laurant Chevalier, Regisseur, und Pierre Marcault für die Idee zum Film „Djembéfola", denn dieser Film hat die Djembé in der ganzen Welt populär gemacht.

Ich danke Lou und Claude Flagel, die mit mir alle CD - Projekte verwirklicht haben.

Ich danke Uschi Billmeier, die aufgeschrieben hat, was ich in mir trage - die Rhythmen selbst, die Bedeutung der Rhythmen und die Geschichte der Djembé. Mit Ihren Ideen , ihrem Engagement und ihrer Verpflichtung gegenüber meiner Kultur hat sie dieses Buch gestaltet und realisiert.

Wir danken

- allen unseren Schülerinnen und Schülern, für ihre Begeisterung, ihre Freude und ihre Fragen zu den afrikanischen Rhythmen und der afrikanischen Kultur
- allen Workshopteilnehmerinnen und -teilnehmern für das Interesse am Programm von Tam Tam Mandingue München, die uns die Arbeit am Buch möglich gemacht haben.
- unserem Verleger Herrn Ulbrich für den Mut zur dreisprachigen Ausgabe.
- für die Unterstützung und für die Fotographien Veronique Keïta, Alain Courteville und Anne-Marie Bouttiaux.

Uschis Dank geht an:

Roland Zimmermann, Chris Mentgen, Conny Kadia, Berna und Hartmut Metzger, Franz Holzer, Susanne Hauenstein, und Birgit Vogt für die freundschaftliche Begleitung und Unterstützung, Michael Petters für das geduldige Austüfteln und die Umsetzung meiner Vorstellungen für die Computer - Notenschrift, Iska Jehl für die Hilfe bei Computer - und Gestaltungsfragen, Pam Cregeen und Silvia Just für die Hilfe beim Übersetzen vom und ins Französische, und

Mamady Keïta für die Liebe und Geduld, den Humor und die große Offenheit beim Unterrichten, die Inspiration, Freude und Leichtigkeit in der Arbeit am Buch und allen anderen Projekten, und

I give homage to two djembéfola, Noumoudy Keïta, comrade-in-arms in the defense of Guinean culture, and N'Toman Keïta, dignified representative of Sakodougou.

I thank Soungalo Coulibaly for his willing cooperation and the respect he shows me.

I thank Laurent Chevallier, director, and Pierre Marcault, conceivor, of the film Djembéfola, which popularized the djembé throughout the world.

I thank Lou and Claude Flagel, who have seen me through all of my CD projects.

I thank Michel Weelen, who organized the establishment of the first Tam Tam Mandingue school in Paris.

I thank Uschi Billmeier, who wrote what I carry inside of me – the rhythms, and their significance, as well as the history of the djembé. Her ideas, commitment, and understanding of my culture made the conception and realization of this book possible.

We thank:

- all our students, for their enthusiasm, their joy, and their questions, in regard to the African rhythms and culture;
- all workshop participants, for their interest in the program of Tam Tam Mandingue Munich, which made the work on this book possible for us;
- our publisher Mr. Ulbrich, for the courage to print a trilingual edition;
- Veronique Keïta, Alain Courteville and Anne-Marie Bouttiaux, for their support and for the photographs.

Uschi´s thanks go to:

Roland Zimmermann, Chris Mentgen, Conny Kadia, Berna and Hartmut Metzger, Franz Holzer, Susanne Hauenstein and Birgit Vogt, for their companionship and support;

Michael Petters, for his patience and talent that allowed the conversion of my ideas for the computer notation;

Iska Jehl, for her help with computer- and design questions; Pam Cregeen and Silvia Just, for their help with the translation from and into French;

and last, but not least,

Mamady Keïta, for his love and patience, his humor, and the great openness with which he teaches; for the inspiration, joy and ease, which enabled the realization of this book and other projects; and for his trust in my ability, and our friendly bond that has carried me in the process of realizing this book.

ainsi que pour m'avoir montré la signification de la «Foret Sacrée».

Je rends hommage aux deux djembéfola Noumoudy Keïta, compagnon d'armes dans la défense de la culture guinéenne, et N'Toman Keïta, digne représentant de Sakodougou.

Je remercie Soungalo Coulibali pour son agréable coopération et le respect qu'il a témoigné à mon égard.

Je remercie Laurent Chevallier, réalisateur, et Pierre Marcault, initiateur du film «Djembéfola» grâce auquel le djembé est devenu populaire dans le monde entier.

Je remercie Lou et Claude Flagel, qui m'ont suivi dans tous mes projets de disques.

Je remercie Michel Weelen qui a organisé l'implantation de la première école «Tam Tam Mandingue» à Paris.

Je remercie Uschi Billmeier qui a écrit ce que je portais en moi - les rythmes eux-mêmes, mais aussi leur signification - et l'histoire du djembé. Ses idées, son engagement et sa compréhension pour ma culture ont permis de concevoir et de réaliser ce livre.

Nous remercions :

- tous nos élèves, femmes ou hommes, pour leur enthousiasme, ainsi que pour les questions et la joie que leur ont inspiré les rythmes africains et la culture africaine.
- toutes les participantes et tous les participants aux stages, dont l'intérêt porté au programme de «Tam Tam Mandingue» à Munich nous a permis de réaliser ce livre.
- notre éditeur, Monsieur Ulbrich, pour l'audace qu'il montre en publiant cette édition trilingue
- Véronique Keïta, Alain Courteville et Anne-Marie Bouttiaux pour leur soutien et leurs photographies.

Uschi souhaite personnellement remercier :

Roland Zimmermann, Chris Mentgen, Conny Kadia, Berna et Hartmut Metzger, Franz Holzer, Susanne Hauenstein et Birgit Vogt, pour leur soutien et leur présence réconfortante à ses côtés, ainsi que Michael Petters dont la patience et les talents d'informaticien ont permis de transcrire son système de notation. Iska Jehl, pour son aide dans toutes les questions d'informatique et de conception ; Pam Creegen et Silvia Just qui ont aidé à traduire en et à partir du français.

für sein Vertrauen in meine Kraft und die freundschaftliche Verbundenheit, die mich getragen hat in der Verwirklichung dieses Buches.

Für die zweite Auflage bedanken wir uns für eine vollständige Überarbeitung und Korrektur des englischen Textes bei Beth Dyer und des französischen Textes bei Lou und Claude Flagel.

* zu deutsch "Der heilige Wald"

This second edition owes much to Beth Dyer and to Lou and Claude Flagel, who have ensured that the necessary corrections were made to the English and French texts .

Et enfin Mamady Keïta pour son affection et sa patience, pour son humour et son ouverture d'esprit en tant qu'enseignant, pour l'inspiration, la joie et l'aisance qu'il a apportées dans la réalisation de ce livre et d'autres projets, pour sa confiance en mes capacités, et enfin, pour notre attachement amical qui m'a tant aidée à réaliser ce livre.

Cette deuxième édition doit beaucoup à Beth Dyer et à Lou et Claude Flagel qui ont assuré la relecture et les corrections nécessaires des textes anglais et français.

Adresse der Schule Tam Tam Mandingue in Brüssel:

Mamady Keïta
Tam Tam Mandingue
Chaussée d' Alsemberg 97b- bte 31
B - 1630 Linkebeek
Tel./Fax: 0032 - (0)23 80 72 03
http://www.pragmasoft.be
e-mail: TTM@advalvas.be

Der wöchentliche Unterricht findet auf neun verschiedenen Niveaustufen statt.

Mamady veranstaltet jedes Jahr im Juli den zweiwöchigen „Internationalen Sommerworkshop" und jeden Winter mehrwöchige Workshops in Conakry, Guinea. Informationen bitte frühzeitig anfordern.

Address of the Tam Tam Mandingue School in Brussels, Belgium:

Mamady Keïta
Tam Tam Mandingue
Chaussée d´Alsemberg 97b- bte 31,
B - 1630 Linkebeek
Tel./Fax: 0032 - (0)23 80 72 03
http://www.pragmasoft.be
e-mail: TTM@advalvas.be

The weekly lessons are given for nine different levels.

Every year, in July, Mamady organizes a two-week long "International Summer Workshop," and, every winter, holds workshops in Conakry, Guinea, that last several weeks. Please call early for information.

Adresse de l'école Tam Tam Mandingue à Bruxelles:

Mamady Keïta
Tam Tam Mandingue
Chaussée d'Alsemberg 97b- bte 31
B - 1630 Linkebeek
Tel./Fax: 32 - (0)23 80 72 03
http://www.pragmasoft.be
e-mail : TTM@advalvas.be

Cours hebdomadaires pour neuf niveaux différents.

Chaque année, Mamady organise en juillet un «stage international d'été», et chaque hiver un stage de plusieurs semaines à Conakry. Merci de demander des renseignements le plus tôt possible.

Adressen von Lehrern mit dem Zertifikat „Tam Tam Mandingue-Teacher"

Das Zertifikat wird von Mamady an langjährige Schülerinnen und Schüler des Profitrainings verliehen, die von ihm persönlich einen großen Teil der im Buch beschriebenen Rhythmen gelernt haben. Er bescheinigt den Lehrern damit auch das Vertrauen, daß sie die Rhythmen musikalisch und von den Bedeutungen her unverfälscht weitergeben und pädagogisch sinnvoll unterrichten.

Addresses of Certified „Tam Tam Mandingue Teachers"

Mamady awards a certificate to students who have gone through several years of professional training and who have learned many of the rhythms described in this book from him personally. By giving them this certificate, he also signifies his confidence in their abilities to teach the rhythms and their meanings authentically, using effective teaching methods.

Adresses de maîtres titulaires du certificat «Tam Tam Mandingue-Teacher»

Mamady décerne ce certificat aux élèves ayant suivi son enseignement pour professionnels pendant de longues années et ayant appris de lui-même la plupart des rythmes étudiés dans ce livre. Par ce certificat, Mamady leur accorde sa confiance et atteste de leur capacité à enseigner les rythmes et leurs significations authentiques, selon une méthode pédagogique valable.

Deutschland / Germany / Allemagne

Tam Tam Mandingue München
Billmeier, Uschi
Djembé! Schule München
Renatastr. 37
D-80634 München
Tel / Fax: 0049 - (0)89 13 47 81
email: u.billmeier@t-online.de
http://djembeschule.de

Eckert, Conny
Ketzerbach 8
D-35094 Lahntal Sterzhausen
Tel / Fax: 0049 - (0)64 20 20 82 21 11

Kathan, Herman
Gaxhardterstr 29
D-73495 Stödtlen Dambach
Tel: 0049 - (0)79 64 30 00 34

Lauterborn, Anke
Im unteren Weiler 13
71543 Wüstenroth - Neuhütten
Tel./Fax: 0049 - (0)79 45 95 00 08

Tam Tam Mandingue Karlsruhe
Mentgen, Chris
Schule: "Tam Tam Nankama"
Morgenstr. 51
D-76137 Karlsruhe
Tel. 0049 - (0)7 21 37 85 03
email: Tam-Tam-Nankama@t-online.de

Belgien / Belgium / Belgique

De Belder, Jan
Korhoenstraat, 53
B-9000 Gent
Tel: 0032 - (0)92 36 35 88

Finet, Laure, und
Jacobs, Jean- Luc
Rue de l'Etoile, 4
B-1620 Drogembos
Tel / Fax: 0032 - (0)22 77 20 29

Finet, Muriel
Avenue Mozart 60, Bt 6
B-1190 Brüssel
Tel: 0032 - (0)23 44 09 50

Orloff, Denis
Chaussée de Wavre, 1784
B-1160 Brüssel
Tel: 0032 - (0)26 73 69 42

Frankreich / France / France

Brunache, Alain
Le Bouscat,7
F-33700 Lugasson - Bordeaux
Tel: 0033 - (0)5 57 84 03 50

Tam Tam Mandingue Metz
Gilbert, Elion
Rue de la Chapelle, 54
F-57000 Metz
Tel: 0033 - (0)3 87 50 49 19

Tam Tam Mandingue Bourges
Kleinsmith, Bill
164, Rue Louis Mallet
F-18000 Bourges
Tel: 0033 - (0)2 84 50 40 46

Pajot, Didier
Ler Ormes
F-03310 Villebret
Tel: 0033 - (0)4 70 05 85 94

Toukja, Jalil
9, Place Saint Pierre
F-89000 Auxerre
Tel: 0033 - (0)3 86 51 20 95

Vamara, Daho
Rue Ziegelfelt, 1
F-67100 Strasbourg,
Tel: 0033 - (0)3 88 41 01 65

USA / USA / USA

Tam Tam Mandingue Santa Cruz
Dyer, Beth
P.O.Box 197
Ben Lomond, California 95005
USA
Tel: 001 - 83 13 36 81 71
email: djembe@baymoon.com

Tam Tam Mandingue Washington
Keita, Mahiri
8107 Eastern, Apt. 109
Silver Spring, Maryland 20910
USA
Tel: 001 - 30 15 62 61 22

Knorr, Rusty
18215-24th Ave. N.E.#101
Seattle, Washington 98155
USA
Tel: 001 - 20 63 68 73 51
email: mazemusic@yahoo.com

Tam Tam Mandingue San Diego
Marino, Monette
P.O.Box 83164
San Diego, California 92138
USA
Tel: 001 - 61 96 97 46 66
email: momarino@excite.com

Moon Bear, Michael
2 North Howard
Spokane, Washongton 99201
USA
Tel: 0 01 - 50 96 24 75 73

Tam Tam Mandingue Colorado
Rudolph, Bruce
776 E. 4th Ave.
Durango, Colorado 81301
USA
Tel: 0 01 - 97 02 59 67 55
Tel: 0 01 - 97 02 47 49 99
email: djmbfola@frontier.net

Simpson, Fred
732 South 900 East, Abt. #3
Salt Lake City, Utah 84104
USA
Tel: 001 - 80 15 36 53 66
Tel: 001 - 80 13 59 27 77
email: fredmabiba@home.com

Weitere Lehrer und/(oder) Organisatoren von Workshops mit Mamady:
Other teachers and/(or) organizers from Mamady's workshops:
Autres professeurs et/(ou) organisateurs de stages avec Mamady:

Deutschland / Germany / Allemagne

Afroton Frankfurt
Michael Röttger
Rüsselsheimer Str. 22
D-60326 Frankfurt
Tel: 0049 - (0)6 99 73 03 10
Email: afroton@aol.com

Tam Tam Mandingue Augsburg
Thomas Gebele
Kirchenweg 22
86391 Stadtbergen
Tel: 0049 - (0)8 21 41 76 30
Fax: 0049 - (0)82 12 19 12 49
email: thgebele@aol.com

Gilla Kiesel
Ravensburgerstr. 34
D-86150 Augsburg
Tel./Fax: 0049 - (0)82 15 12 88 38
email: Gilla.K.@gmx.de

Zimmermann, Roland
Schule: „Afro Tam Tam"
Nolzeruhe 19
D-67098 Bad Dürkheim
Tel: 0049 - (0)6 32 26 55 02
Fax: 0049 - (0)6 32 29 21 90

Schweiz / Switzerland / Suisse

Bertholet, Yves
Rue Du Pont-neuf, 9
CH-1227 Genf
Tel: 0041 - (0)2 23 42 66 70

Holland / Netherlands / Hollande

Camara, Souleymane
Oostervanstraat, 40
NL-3021 PW Rotterdam
Tel: 0031 - (0)1 04 78 35 68

Japan / Japan / Japon

Diabaté, Youl und Mina
3-2-35-602
Yanagikuba, Higashi Kurume - Shi
Tokio 0081 - (0)2 03 00 44

Diskographie

CDs mit traditionellen Malinké-rhythmen:

von Mamady Keïta:
- „*Wassolon*", fonti musicali, fmd 159, 1989
- „*Nankama*", fonti musicali, fmd 195, 1992
- „*Mögöbalu*", fonti musicali, fmd 205, 1995
- „*Hamanah*", fonti musicali, fmd 211, 1996
- „*Afö*", fonti musicali, fmd 215, 1998
- *Balandugu Kan*, fonti musicali, fmd 218, 2000

von Famoudou Konate:
- „*Rhythmen der Malinké*", (Guinea), Museum Collection Berlin, CD 18, 1991
- *Famoudou Konaté, Maître-Djembé & l'Ensemble Hamana Dan Ba*, Buda Musique, 92727-2, (1998)
- CD zum Buch „*Rhythmen und Lieder aus Guinea*", siehe Literaturliste

von Soungalo Coulibali:
- „*Dengo*", Flez Music, Mali, Djinn Djow Production

von N' Toman Keïta:
- *Ndania*, Production S. Keïta-Boulaert NK-0196 (1996)

von Sékou Camara:
- „*Djembe Tigui*", Edition G.S.O., Mont real 1993

von Papa Ladji Camara:
- „*Les Ballet Africains de Papa Ladji Camara*", LYRCD 7419, Lyrichord

von Noumoudi Keïta und Koungbanan Condé:
- *Les Percussions de Guinée, Volume 1 and 2* Buda Musique 1990 and 1993

Discography

CDs with traditional Malinke rhythms:

by Mamady Keïta:
- *Wassolon*, fonti musicali, fmd 159, 1989
- *Nankama*, fonti musicali, fmd 195, 1992
- *Mögöbalu*, fonti musicali, fmd 205, 1995
- *Hamanah*, fonti musicali, fmd 211, 1996
- *Afö*, fonti musicali, fmd 215, 1998
- *Balandugu Kan*, fonti musicali, fmd 218, 2000

by Famoudou Konate:
- *Rhythmen der Malinke* (Guinea), Museum Collection Berlin, CD 18, 1991
- *Famoudou Konaté, Maître-Djembé & l'Ensemble Hamana Dan Ba*, Buda Musique, 92727-2, (1998)
- CD for the book *Rhythmen und Lieder aus Guinea*, see Bibliography

by Soungalo Coulibali:
- *Dengo*, Flez Music, Mali, Djinn Djow Production

by N'Toman Keïta:
- *Ndania*, Production S. Keïta-Boulaert NK-0196 (1996)

by Sékou Camara:
- *Djembé Tigui*, Edition G.S.O., Montreal 1993

by Papa Ladji Camara:
- *Les Ballet Africains de Papa Ladji Camara*, LYRCD 7419, Lyrichord

by Noumoudy Keïta and Koungbanan Condé:
- *Les Percussions de Guinée, Volume 1 and 2* Buda Musique 1990 and 1993

Discographie

CD avec des rythmes malinké traditionnels

Mamady Keïta:
- *Wassolon*, fonti musicali, fmd 159, (1989)
- *Nankama*, fonti musicali, fmd 195, (1992)
- *Mögöbalu*, fonti musicali, fmd 205, (1995)
- *Hamanah*, fonti musicali, fmd 211, (1996)
- *Afö*, fonti musicali, fmd 215, (1998)
- *Balandugu Kan*, fonti musicali, fmd 218, (2000)

Famoudou Konaté:
- *Rhythmen der Malinké*, (Guinée), Museum Collection Berlin, CD 18, (1991)
- *Famoudou Konaté, Maître-Djembé & l'Ensemble Hamana Dan Ba*, Buda Musique, 92727-2, (1998)
- CD accompagnant le livre *Rhythmen und Lieder aus Guinea*, (voir bibliographie).

Soungalo Coulibali:
- *Dengo*, Flez Music, Mali, Djinn Djo Production

N'Toman Keïta:
- *Ndania*, Production S. Keïta-Boulaert NK-0196 (1996)

Sékou Camara:
- *Djembe Tigui*, Editions G.S.O., Montréal 1993

Papa Ladji Camara:
- *Les Ballets Africains de Papa Ladji Camara*, LYRCD 7419, Lyrichord

Noumoudy Keïta et Koungbanan Condé:
- *Les Percussions de Guinée*, Volume 1 et 2, Buda Musique, (1990 et 1993).

Literaturliste : Bibliography : Bibliographie

Alkaly, Zaynab: Tot geträumt und still geboren, Stechapfel Verlag 1991

Amadou, Hampâté Bâ: Das Wort überbrückt Jahrhunderte, in Al Imfeld

Amadou, Hampâté Bâ: Jäger des Wortes, Eine Kindheit in Westafrika, Hammer Verlag, Wuppertal 1993

Acogny, Germaine: Afrikanischer Tanz, Fricke Verlag 1988

Ba, Mariama: Ein so langer Brief, Ullstein, 30142

Bankole, Bush, Samaan: Der Yoruba Meistertrommler, in Al Imfeld

Blanc, Serge: Le tambour Djembé, Lyon, 1992

Bleisteiner, Werner:(u.a.) Manuskript zur Rundfunksendung "Die Magie der Trommeln" Bayern 2, 1999

Beer, Johannes: Beiheft zur CD" Rhythmen der Malinke, Famadou Konate, Museum Collection Berlin, siehe Diskographie

Bebey, Francis: Alle Menschen sind schwarz, Geschichten und Gedichte, Neuausgabe Peter Hammer

Bender, Wolfgang, Sweet Mother: Afrikanische Musik, München, Trickster Verlag 1985

Beuchelt, Eno und Ziehr, Wilhelm: Schwarze Königreiche,Völker und Kulturen Westafrikas, Krüger Verlag

Blersch, Ines und Brugger, Barbara: Tanzen zwischen Himmel und Erde, Arbor Verlag 1993

Chernoff, John Miller: Rhythmen der Gemeinschaft. München, Trickster, 1994, englisch: African Rhythm and African Sensibility. Chicago, London, University of Chicago Press 1979

Cornevin, R.M.: Geschichte Afrikas von den Anfängen bis zur Gegenwart, Frankfurt, 1980

Dangarembga, Tsitsi: Der Preis der Freiheit, rororo 12956

Davidson, Basil: Afrika, Stämme, Staaten, Königreiche, rororo LIFE 28, englisch: African Kingdoms, Time-Life-Books, 1972

Dirie, Waris: Wüstenblume, Schneekluth Verlag, 1998; engl.: Desert Flower, W. Morrow, New York

Emecheta, Buchi: Kehinde, Knaur 65090

Festschrift des Nationalfestivals: Hrg. Ministerium für Jugend und Kultur, Conakry, 1975

Flatischler, Reinhard: Die Macht des Rhythmus, Syntesis Verlag , Essen, 1984

Francia, Luisa: Der afrikanische Traum, Stechapfel,1993

Frobenius, Leo: Schwarze Sonne Afrika, Mythen, Märchen und Magie, Köln, 1980

Fuhlendorf, Jan: Das Djembé Handbuch, Frankfurt, Verlag Afroton, 1995

Graeme, Ewens: Die Klänge Afrikas, München, Marino Verlag, 1995, englisch: Guinness Publishing Limited, 1991

Griaule, Marcel: Schwarze Genesis, Suhrkamp Taschenbuch 624, 1980

Hall,James: Sangoma, Knaur Taschenbuch Nr. 77216

Hart, Mickey: Die magische Trommel, Goldmann Taschenbuch Nr. 1680

Huet, Michel: Afrikanische Tänze, Du Mont, 1979

Italiaander, Rolf: Afrika hat viele Gesichter, Droste Verlag, Düsseldorf, 1979

Imfeld, Al (Hrsg.): Verlernen was mich stumm macht. Lesebuch zur afrikanischen Kultur. Zürich Unionsverlag,1980

Jahn, Janheinz: Muntu, Diederichs, Köln, 1986

Kitereza, Aniceti: Die Kinder der Regenmacher, Peter Hammer Verlag, 1991

Ki - Zerbo, Joseph: Die Geschichte Schwarzafrikas, Fischer Taschenbuch, 1993; gibt es in fast allen Sprachen

Konate, Famoudou: und Ott, Thomas, Rhythmen und Lieder aus Guinea, Institut für Didaktik populärer Musik, 1997

Kubik, Gerhard: Zum Verstehen afrikanischer Musik, Aufsätze. 1988, Reclam

Lang, O.F.: Geh nicht nach Gorom-Gorom, dtv Pocket, 7844

Laye, Camara: Einer aus Kurussa, Zürich, 1954

Laye, Camara: Afrikanische Kindheitserinnerungen, in Al Imfeld

Mbabi, Katanga, Solomon: Ein Lied für jede Gelegenheit, in Al Imfeld

Nagel, Inga: Die kleinen Frauen Afrikas, Horlemann Verlag, 1993

Nketia, Joseph H. Kwabena: Die Musik Afrikas, Wilhelmshaven, 1979, englisch: London: Gollancz 1982

Panzacchi, Cornelia: Mbalax Mi, Edition Trickster im Peter Hammer Verlag, 1996

Redmond, Layne: Frauen Trommeln, Eine spirituelle Geschichte des Rhythmus, Sphinx 1999, englisch: "When the Drummers Were Women, New York, 1997

Rosny, Eric de: Heilkunst in Afrika, Peter Hammer Verlag

Rachewitz, Boris de: Afrikanische Kunst, Artemis Verlag, Zürich, 1960

Senghor, Leopold Sedar: Botschaft und Anruf. Sämtliche Gedichte, München, 1963

Simon, Artur (Hrsg.): Musik in Afrika, Museum für Völkerkunde, Berlin, 1983

Stockmann, Erich (Hrsg.): Musikkulturen in Afrika, Berlin, 1987

Thiam, Awa: Die Stimme der schwarzen Frau, rororo 4840

Wodtcke, Anne: Westafrika, Därr Reisebuch Verlags GmbH

Wie man die CD nutzt ...

Die Trommelmusiker sind – von links nach rechts - zu hören: Youssouf Traoré, Sangban; Souleymane Camara, Kenkeni; Cécé Koli, Dununba. Die Begleitdjembés spielen: Laure Finet links und Baba Touché rechts. Mamady spielt in der Mitte. Jedes Stück wird viermal gespielt:

Zuerst spielen die Dunun, die immer in derselben Reihenfolge auftreten: Sangban, Kenkeni und Dununba. Im zweiten Teil spielen die Djembés in der oben genannten Reihenfolge.

Jeder der fünf Musiker spielt seinen Rhythmus nach dem Signal durch die Solodjembé.

Die Stücke haben verschiedene Längen, je nach Schwierigkeitsgrad.

Im dritten Teil nehmen die Musiker nacheinander, aber immer in derselben Reihenfolge, ihre Stimmen auf und zeigen so den Anteil jedes einzelnen Instruments an der Polyrhythmik (*oder:* am gemeinsam gespielten Stück). Die Solodjembé beendet dieses Spiel durch ein Schlußsignal.

Im vierten Teil wird das Stück dann normal und mit einer Improvisation von Mamady gespielt.

How to Use the CD ...

The drum musicians are, from left to right: Youssouf Traoré, sangban; Souleymane Camara, kenkeni; Cécé Koli, dununba. The accompanying djembés are played by: Laure Finet, left, and Baba Touré, right. Mamady is in the middle. For each rhythm there are four indices.

In the first, the dunun are played, always appearing in the same order: sangban, kenkeni and dununba. In the second, the djembés are played in the order described above (first accompaniment and second accompaniment).

Each of the five musicians plays his rhythm after the signal by the solo djembé. The music pieces are of different lengths, depending on the degree of difficulty.

In the third index, the musicians enter, one after the other, following the break and always in the same order. This allows the listener to understand the part each individual instrument plays in the entire piece. The solo djembé ends this play with a final signal.

In the fourth, the rhythm then is played normally, and with a short improvisation by Mamady.

Note explicative pour le CD

Les musiciens sont, de gauche à droite pour les tambours : Youssouf Traoré, sangban ; Souleymane Camara, kenkeni ; Cécé Koli, dununba. Pour les djembé d'accompagnement : Laure Finet à gauche et Baba Touré à droite. Mamady est placé au centre. Chaque rythme comporte quatre index.

Le premier est consacré aux tambours qui se succèdent toujours dans le même ordre : sangban, kenkeni, dununba. Le deuxième index concerne les djembé d'accompagnement, dans l'ordre où ils entrent dans le jeu.

Pour ces cinq interventions, chacun joue sa formule après l'appel du djembé soliste.

La durée varie avec la difficulté de jeu et de placement sur la mesure.

Pour le troisième index les instruments, entrent les uns après les autres après l'appel, toujours dans le même ordre, permettant de bien comprendre la place de chacun dans la polyrythmie. Le djembé soliste s'ajoute pour lancer la formule conclusive.

Le quatrième index correspond à une courte exécution normale, avec une improvisation de Mamady.

Rhythmus	**CD**	**Buch-seite**	**Rhythm**	**CD**	**page**	**Rythme**	**CD**	**page**
1 Dunungbe	1 - 4	62	8 Kassa	29 - 32	96	15 Mendiani	57 - 60	74
2 Soboninkun	5 - 8	112	9 Soli	33 - 36	46	16 Konden 2	61 - 64	86
3 Kakilambe	9 - 12	82	10 Sofa	37 - 40	122	17 Toro	65 - 68	54
4 Sökö	13 - 16	50	11 Marakadon	41 - 44	132	18 Kuku	69 - 72	150
5 Djagbé	17 - 20	130	12 Djaa 2	45 - 48	146	19 Fankani	73 - 76	126
6 Soliwoulen	21 - 24	106	13 Woima	49 - 52	104	20 Moribayassa	77 - 80	76
7 Mamaya	25 - 28	92	14 Dallah	53 - 56	148	21 Baö	81 - 84	56

Aufnahme: Claude Flagel, Oktober 1999.
fonti.musicali@skynet.be
Nagra Digital.
Mikrophone: Bruel & Kjaer.
Montage/Mastering: Sonic Solution.
Der Espace Delvaux (Watermael - Boitsfort, Belgien) wurde uns freundlicherweise von La Vénerie zur Verfügung gestellt, der wir hier für den warmherzigen Empfang danken möchten.

Recording: Claude Flagel, October 1999.
fonti.musicali@skynet.be
Nagra Digital.
Microphones: Bruel & Kjær.
Mastering: Sonic Solution.
The Espace Delvaux (Watermael - Boitsfort, Belgium) was kindly provided for us by La Vénerie whom we want to thank here for their warmhearted reception.

Enregistrement Claude Flagel, octobre 1999
fonti.musicali@skynet.be
Nagra Digital.
Microphones : Bruel & Kjær.
Montage/ mastering : Sonic Solution.
L'Espace Delvaux (Watermael - Boitsfort, Belgique) a été gracieusement mis à notre disposition par La Vénerie, que nous tenons à remercier pour son accueil toujours chaleureux.

Die Djembe-Notenschrift ist als Computerschrift - Zeichensatz für dieses Buch erstellt worden. Sie ist im True- Type, sowie im Post-Script Format für Macintosh und Windows PC erhältlich bei:

The djembé notation for this book has been done in computer script - typesetting, available in True-Type and in Post-Script for Macintosh and Windows PC through:

Michael Petters
Hachelbachstr. 7
83727 Schliersee
email: m.petters@gmx.de

Pour ce livre, la notation des rythmes a été rédigée avec des jeux de caractères informatiques en True-Type, ainsi qu'en Post-Script Format pour Macintosh et PC. Elle est disponible chez:

main distributor for the USmarket:
African Rhythm Traders
Mr Bradley Boynton
825 NE Broadway
97232 Portland, OR
Tel: 001 - (0)50 33 97 01 53
Fax: 001 - (0)50 33 97 43 43
homepage: rhythmtraders.com
email: brad@rhythmtraders.com

Photoindex / Photoindex / Photos

Seite / Page / Page *18*	fonti musicali
Seite / Page / Page *30, 31, 35, 102, 103, 124, 130, 131*	Alain Courteville
Seite / Page / Page *33*	Lou Flagel
Seite / Page / Page *37, 38, 39, 41, 43, 61*	Sily - Photo
Seite / Page / Page *66*	Kumiko Goto
Seite / Page / Page *75, 86, 87*	Véronique Keita
Seite / Page / Page *78*	Vera Lohmüller
Seite / Page / Page *90*	Pierre Marcault, 1988
Seite / Page / Page *108*	Anne Marie Bouttiaux

Uschi Billmeier

arbeitete 15 Jahre lang als Musikpädagogin und Rhythmiklehrerin, bevor sie sich auf die Djembé und die Malinké-Rhythmen spezialisierte.

taught music for 15 years before she began to specialize in Malinké rhythms and the Djembé.

enseigna la musique pendant 15 années avant de se spécialiser dans les rythmes malinké et la pratique du djembé.

Heute leitet sie die Djembé!Schule München, an der wöchentlicher Unterricht auf acht Niveaustufen und Workshops zu speziellen Themen angeboten werden.

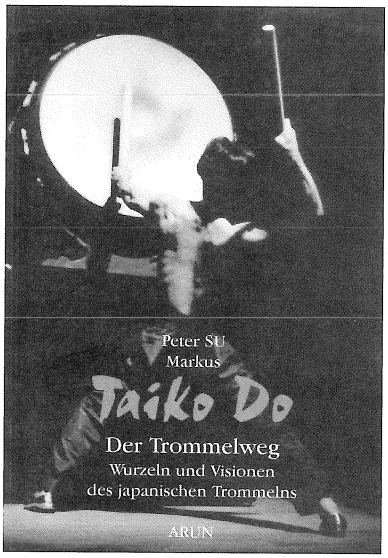
Today she is directing the Djembé! Schule München. There are weekly Djembé classes for eight different levels, and weekend workshops.

Elle dirige aujourd`hui l`école «Djembé! Schule München» qui propose chaque semaine des classes de djembé pour huit niveaux différents ainsi que des ateliers et stages organisés pendant les week-end.

Mamady hält engen Kontakt zu ihrer Schule und ist jedes Jahr mehrmals für Wochenend-Workshops zu Gast.

Mamady is in close contact with her school and teaches several workshops there each year.

Mamady est en contact régulier avec son école et y donne chaque année de nombreux cours.



Peter SU Markus

Taiko Do
Der Trommelweg

Wurzeln und Visionen
des japanischen Trommelns

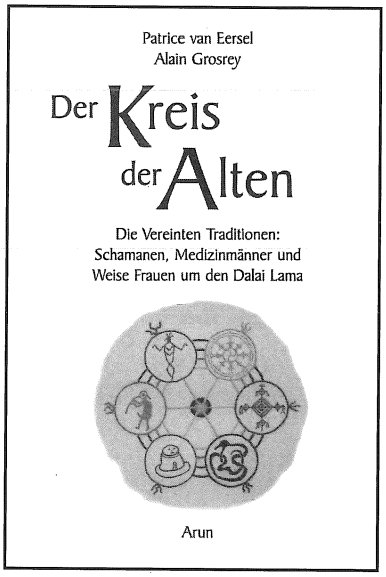
Peter SU Markus erklärt Vergangenheit und Gegenwart der japanischen Trommelkultur, beschreibt detailliert die einzelnen Trommeltypen und erklärt die verschiedenen Schlagtechniken sowie die Grundrhythmen.

Ein umfangreiches, aufwendig bebildertes Kapitel beschreibt „step by step" die einzelnen Handgriffe beim Selbstbau einer Taiko und vermittelt zahlreiche Insidertips, die dem Laien helfen, Fehler zu vermeiden.

Amüsante Notizen aus dem Alltag des Autors sowie seinem persönlichen Weg zu den Taikos runden das Buch ab.

Mit Adressenteil und Discographie.

336 S., 132 s/w-Abb., Broschur
ISBN 3-927940-25-9
39,80 DM, 291,00 ÖS, 37,00 SFR



Patrice van Eersel, Alain Grosrey

Der Kreis der Alten

Die Vereinigten Traditionen:
Schamanen, Medizinmänner & weise Frauen
um den Dalai Lama

Schamanen aus Sibirien und dem übrigen Asien, Medizinmänner aus Nord- und Südamerika, afrikanische Voodoopriester und weise Aborigines aus Australien konnten als Vertreter der Urtraditionen im April 1997 im französischen Buddhistenkloster Karma Ling eine ganze Woche lang miteinander diskutieren und ihre Rituale feiern, um feierlich ihre Sicht vom Zustand der heutigen Welt darzulegen und ihren Rat der Alten zu erteilen.

Dieses Buch bringt eine tiefgreifende Analyse der authentischen Traditionen, ihrer Mythen und heiligen Lieder, ihrer Zeremonien und großen Visionen, sowie der Botschaft ihrer Ältesten an die Welt.

432 Seiten, 33 s/w-Abb., gebunden,
Schutzumschlag, ISBN 3-927940-44-5
68,00 DM, 496,00 ÖS, 64,00 SFR

Mit einem Beitrag
der Friedensnobelpreisträgerin
Rigoberta Menchu!

Sämtliche CD´s und Videos von Mamady Keita können Sie beziehen bei:

GAIA-Versand für Naturreligion, Schamanismus und Spirituelle Ökologie
Mühle im Hexengrund, D - 07407 Engerda
Tel.: 036743-23312, Fax: 036743-23317,
email: service@gaia-versand.de; www.gaia-versand.de

Die Faszination der Djembé
ist die Entdeckung der eigenen Persönlichkeit!

Mamady Keïta und Uschi Billmeier erklären die
ethnische Bedeutung von über 60 traditionellen und
einigen modernen Malinké-Rhythmen.

Gleichzeitig geben sie praxisbezogene Ratschläge
zum Lehren und Lernen der Rhythmen anhand einer
ebenso genialen wie einfachen Notation.

The fascination of the Djembé
is the discovery of one´s own personality.

Mamady Keïta and Uschi Billmeier explain the
ethnical meaning of approximately 60 traditional rhythms
of the Malinké, in addition to a selection of modern ones.

At the same time they give practical advice
for teaching and learning these rhythms with the help of
a notation, that is as ingenious as it is simple.

Le djembé incite à découvrir sa propre personnalité,
et c´est ce qui fait toute la fascination de cet instrument.

Mamady Keïta et Uschi Billmeier donnent ici la signification
ethnique de plus de 60 rythmes malinkés traditionnels,
mais aussi d´un certain nombre de rythmes modernes.

Cet ouvrage livre en outre des conseils issus de la pratique
pour apprendre et enseigner les rythmes, et ce, au moyen d´une
notation aussi simple que géniale.

ISBN 3-927940-61-5

9 783927 940611